分类号________　　　　　　　学号________

UDC ________　　　　　　　编号__

中國藝術研究院

2020 届申请硕士学位论文

柘枝舞之“源”“形”“流”考述

学生姓名: 盛　夏

学科专业: 舞 蹈 学

研究方向: 中 国 舞 蹈 史

指导教师: 茅　慧

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement

For the Degree of M.A. in 2020

Study on the Source Form and Rheology of Zhe Zhi Dance

Candidate : Sheng Xia

Major : Dance Studies

Supervisor : History of Chinese Dance

Chinese National Academy of Arts

May 2020

中国艺术研究院学位论文原创性声明和使用授权说明

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

论文作者签名：　　　日期：2020 年 5 月 21 日

学位论文使用授权书

本人完全了解中国艺术研究院有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属中国艺术研究院。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。保密的学位论文在解密后适用于本授权书。

本人签名：

日期：2020 年 5 月 21 日

导师签名：

日期：2020 年 5 月 21 日

摘 要

柘枝舞，以其自成一格的审美风韵、不胜枚举的颂扬诗作、百载扬名的风靡程度，成为唐朝时期著名的三大西域胡舞之一，并在深入探究唐王朝乐舞艺术与乐舞交流方面占据着举足轻重的研究地位。首先，对于柘枝舞的起源，在众说纷纭的学界探讨中大致可归结为石国说、南诏说、拓跋说三大观点，而笔者认为，汉代的郅支、北魏的者舌、唐代的柘羯以及曾与柘羯军相通的拓跋，均指代历史上以不同呈现方式出现的石国，即柘枝舞源自石国一说更为可靠，而石国即是粟特民族昭武九姓中的一员，隶属于粟特族人，他们不仅是一个尤好纵情歌舞娱乐的歌舞民族，更是丝绸之路上较为活跃的一个商旅民族。北周时期，柘枝舞就是通过这条丝路随北周皇后阿史那氏和亲时自西域传入中原的。接着，传入中原的柘枝舞借着自身独魅的表演形态风靡一时，为了进一步探究其表演形态的特征及艺术价值，笔者主要以文图并茂的二重证据法作为研究思路与出发点，借助文物、文史资料来深入探析柘枝舞舞姿、伴奏乐器、服饰妆容、舞美道具等方面程式化动作语言的具体结构与组成部分，并辅之以更为直接、直观地塑造并传承柘枝舞具体形态的表演者探究，通过研究表演者对于舞蹈形态符号的创造来探索柘枝舞独特的舞蹈语言及构成。最后，柘枝舞自北周至宋均有明确的史料记载，从柘枝舞传入中原至唐及宋的发展流变探究中，可以鲜明地看出其具有着“三个朝代、三个阶段”的发展流变特征，尤其是唐宋乐舞诗作中占据大量比例的柘枝舞诗作，为深入探究柘枝舞自唐至宋依次经历的独舞表现形式的健舞柘枝、双人舞表现形式的软舞屈柘枝、双柘枝和解红歌，以及群舞表现形式的柘枝队舞和儿童解红队舞，提供了丰富的史料信息，多元表现形式的自我特质也赋予了柘枝舞独一无二的研究价值与意义。综上，由此构成了本篇论文对于柘枝舞“源”“形”“流”三个方面的历史具体考述。

关键词：柘枝舞；粟特乐舞；乐舞交流

Abstract

Zhezhi dance, with its unique aesthetic charm, countless extolling poems of praise, and its popularity for hundreds of years, has become one of the three famous western dances in the Tang Dynasty, and occupies a pivotal position in the in-depth study of the Tang Dynasty' s music and dance art and its communication. First of all, the theory of the origin of the word for Zhezhi dance，in the controversial academic discussions can be roughly summed up in Tashkent view, Nanzhao view, Tuoba view, and the author thinks that, Zhizhi of the Han Dynasty, Zheshe of the Northern Wei Dynasty, Zhejie of the Tang Dynasty, and have communion with Zhejie army’s colophon, refer to the history of different forms of Tashkent, namely Zhezhi dance originated in Tashkent say more reliable, and the Tashkent is the

Sogdian people, a member of the Oghuz Turks，they not only is a particularly good live musical ethnic song and dance entertainment, but also on the silk road is the most active business people, their time, Zhezhi dance was introduced into the central China from the western regions along the silk road with the empress Ashina of the Northern Zhou Dynasty. Then, was introduced into the central plains Zhezhi dance through its performance form the rage incarnate, to further explore its value in the form of performance characteristics, The author mainly takes the cultural relics literature as the research idea and starting point to deeply explore the specific structure and components of the stylized action language in the aspects of dancing posture， accompaniment of musical instruments， costume makeup, stage props and so on, it also explores the performers who create the concrete form of Zhezhi dance more intuitively. Finally, from the Northern Zhou dynasty to the Song Dynasty, Zhezhi dance has been clearly recorded in historical materials. From the exploration of the development of Zhezhi dance after it was introduced into the central plains, it can be clearly seen that it has the development characteristics of two dynasties and three stages. Especially in the Tang and Song Dynasty of dance poems, occupy a large proportion in the range of Zhezhi dancing poetry. To delve into Zhezhi dance since the Tang Dynasty to Song Dynasty, the development of rheological provides abundant historical information, and Zhezhi dance unique research value and meaning, namely: the solo dance forms of health dance, the double dance forms of soft dance, the mass dance forms of team dance. Thus, this paper makes a

detailed study of the history three aspects of Zhezhi dance, namely, source, form and flow.
KEY WORDS: Zhezhi dance; The music and dance of the saute people; Music and dance exchange.

目　录

绪　论

第一节 选题背景与研究意义

一、选题背景

（一）唐朝历史背景

柘枝舞在古籍文献记载中出现频次最高的时期当属大唐帝国时期。继隋朝的大一统之后，唐朝跃入了封建社会的鼎盛时期，被公认为中国最强盛的时代之一，在这个朝气蓬勃且极为开放的时代，政治、经济、文化、外交等方面可以说是均达到了较高的成就。政治上，三省六部制有效地提高了行政效率、强化了中央君权，另外，这一时期的皇帝知人善任，充分发挥了臣僚作用，加上军事力量的强大，最终实现了唐朝的长治久安；经济上，轻徭薄赋、戒奢从简，由此为国家带来了繁荣昌盛的时代；文化上，兴科举、遵儒学、办私塾，有效地培养、发挥了人才的积极性，将人才聚集一簇，进而实现国家的雅与智；外交上，经济的发达、开放的外交政策促成了唐朝活跃的外交景象，与天竺、日本、吐火罗国（即阿富汗）、拂菻（即东罗马帝国）、大食（即阿拉伯帝国）、林邑（即越南的中南部地区）、狮子国（即斯里兰卡）、骠国（即缅甸）、真腊（即柬埔寨）等国家、地区都有着或多或少的来往交流。

（二）柘枝舞发生的舞蹈环境背景

唐朝一派欣欣向荣的繁荣景观促成了唐代舞蹈的百花齐放，而柘枝舞就是其中的代表性舞蹈之一。首先，唐代舞蹈有效地融合了前朝佳舞，其中的许多舞蹈都是在南北朝各族乐舞大交流、大融合的基础上形成的；其次，这一时期通过在蓬勃发展的外交环境中吸收、借鉴各民族及域外舞蹈的基础上，创造出大量纯舞蹈新作；并且，唐朝与以往任何历史时期的舞蹈景观不同，这一时期统治者成为了舞蹈的先行者、先觉者、先倡者，舞蹈被自上而下地贯彻到了唐朝的每个阶层，例如唐玄宗为舞谱曲、节度使安禄山舞“胡旋”、杨贵妃舞“霓裳”、将军裴旻舞“剑器”、左卫将军张洽舞“黄獐”……此外，唐朝对于舞蹈的系统性、综合性

规划也体现出了舞蹈重“高度” 发展的特质，即有按舞蹈风格特点划分的“健舞”“软舞”，有结构严谨的大型乐舞套曲，有带有一定故事情节的歌舞戏，有用于宫廷朝会、宴会的《十部乐》《坐部伎》《立部伎》……最后，舞蹈作为一种独立的表演艺术形式，在这样的繁荣景观背景下，最终迎来了我国古代舞蹈发展的第三个高峰期，也是古代舞蹈的最后一个高峰期。这样的舞蹈历史环境，对柘枝舞的普及、发展、流变等方方面面都产生了不可忽视的影响作用。

（三）与西域的乐舞交流

据可考文献记载，我国的对外乐舞交流可以追溯到先秦时期，《竹书纪年》中载“少康即位，方裔来宾”。而正式地且大范围地与西域进行乐舞交流则可以追溯到大汉帝国时期，一方面汉武帝曾两次派张骞出使西域，另一方面东汉灵帝大兴胡风，除此以外，还将汉公主远嫁西域，并带去了汉乐舞人作为文化交流的使者。到了魏晋南北朝这个民族大融合时期，在乐舞交流的基础上还出现了著名的三大西域胡舞——《龟兹乐》《西凉乐》《天竺乐》在中原一时兴起，并对这些传入中原的西域舞蹈进行了地域上的细化分类。到了乐舞交流空前繁荣的唐朝，这一时期将中原与西域舞蹈不拘一格地有机糅合、灵活运用，对域外舞蹈一反轻视的态度，多元摄取、豁达开放，从而也体现出了大唐帝国兼收并蓄的博大气度。柘枝舞就是在这样的乐舞交流背景环境中产生的，因此，它既可以说是西域舞蹈，同时也是中原舞蹈中必不可少的组成部分。

二、研究意义

其一，通过对于柘枝舞的研究尝试窥探唐朝的舞蹈景观及其表现特征。这一时期对舞蹈有了综合性、系统性的类型化整理，例如舞蹈划分方式得到了改变与升华，由唐之前按照手执道具的不同划分为文、武舞到唐朝按照舞蹈的风格特点划分为“健舞”“软舞”，这种质的改变同样出现在了柘枝舞当中，即根据舞蹈表现的风格特征不同分为健舞柘枝、软舞屈柘。综合系统地对舞蹈进行归类，使得唐朝舞蹈在绚丽多彩姿的“广度”基础上平添了的更具内涵风韵的“高度”，两者并力促成了唐朝舞蹈百花争艳的绮丽景观。

其二，有助于进一步研究西域舞蹈艺术。隋唐时期，西域地区方面包括舞蹈、歌唱、乐器、宗教、服饰、饮食、美术及风俗活动等在内的艺术与文化被一起传入长安，使人们的文化视野得到了空前的扩充，西域舞蹈艺术作为其中之一，渐渐地走入了人们的视线。其中柘枝舞、胡旋舞、胡腾舞并称为传入中原的“三大西域胡舞”，是西域舞蹈中较为具有代表性的舞蹈品种，因此，通过相关的文献记载以及敦煌莫高窟等地的文物记载，方可大致考察到柘枝舞的动作、服饰、道具、伴奏、舞美等方面构成要素的具体内容，从这些明显流露出西域舞蹈风格特点的个案舞蹈中，窥探并研究唐朝汇入中原的西域舞蹈的综合艺术特征。

其三，有助于进一步探究中国古代，尤其是隋唐时期的中原与西域乐舞文化交流现象。正是在唐朝开放的外交政策鼓舞下促成了中原与西域的密切来往，这种交流现象大致可以分为三个阶段，即借鉴、糅合、再造。在与西域的乐舞文化交流中，柘枝舞便是以这样一个普遍规律逐渐渗入到中原的，从最初借鉴西域舞蹈的健舞柘枝，到与中原舞蹈糅合后产生的屈柘枝，再到后来的大曲、队舞等多种表现形式的再造。即从柘枝舞的个案研究中，可以辅以研究中原与西域的乐舞文化交流现象。

其四，以柘枝舞的本体研究作为切入点，学界近年来对于柘枝舞的研究尚停留在零散不系统的阶段，并且对于某一种问题的解释呈现出众说纷纭的态势。对此，本论文在前人提出的柘枝舞理论基础上，考证已得出的现有结论、挖掘新的史料信息，一方面以此来扩展柘枝舞的研究领域，另一方面试图架构起综合系统的柘枝舞知识体系。

论文首先对柘枝舞进行一个明确地界定，即它并不是特定的某一舞蹈节目专指，由于不同时期、不同场合对于柘枝舞的表演形态、表现形式、表演程式等方面描述存在不一致的现象，所以笔者将古代柘枝舞定义为某一舞种的统称；其次，本论文将试着从柘枝舞的起源、形态、表现形式、发展流变、乐舞艺人、文物等多个角度涉猎资料，并在各方学者众说纷纭的观点基础上提出自己的见解，力图推进柘枝舞的相关研究；最后，本论文也力图打造一个针对现如今出现的所谓的

“柘枝舞”的认识基础，历史上的柘枝舞经历了上千年的传承以及民族的、历代的含化，其原貌已很难追寻，但历经继承、移植到变异的过程之后，却实有相对恒定性的文化基因被保留下来，这些有价值的文化基因本应得到更加深入细致的研究和更好更长远的发展。

第二节 研究现状与创新之处

一、研究现状分析

其一，柘枝舞的起源问题是学术论文中出现频次最高的话题。其中《柘枝舞续考》《唐代柘枝舞新探》《唐诗中的柘枝舞及其艺术流变》《文学与考古双重视野中的柘枝舞》《后蜀赵廷隐墓出土花冠舞俑与柘枝舞》文章中均认为柘枝舞出自西域石国，石国即是唐代昭武九姓之一，隶属粟特人种所跳的舞蹈。《后蜀赵廷隐墓出土花冠舞俑与柘枝舞》一文认为柘枝舞最初起源于柔然，后经丝绸之路传至鲜卑族落和昭武九姓地区，并借之以吸收粟特和鲜卑的文化因素后，于唐朝中期阶段传入中原内地。[①]《唐代柘枝舞新探》一文提出它是由中亚传入长安、洛阳，又随商业贸易活动传入南方的吴、越、楚地等“南蛮诸国”。[②]《柘枝舞起源三说平议》一文则认为石国说虽然可信但论证仍有待充实，拓跋说出现原因尚可进一步申论，南诏说看似有理实则经不起推敲。[③]

其二，对于柘枝舞的发展流变也是论文涉足较多的话题。《后蜀赵廷隐墓出土花冠舞俑与柘枝舞》一文指出晚唐时期，传入中原的柘枝舞开始逐渐传播至南方地区，而屈柘枝正是在这一时期通过与南方当地文化融合后产生的，随后广为流传于中原内地；五代时期，柘枝舞表演方面的某些特征已经开始趋向于向宋代宫廷队舞的某些呈现方式上靠拢；到了宋朝初期，柘枝舞正式被纳入宫廷宴乐中的著名队舞表演范畴之中；直到北宋中晚期伊始，柘枝舞的史料记载逐渐减少，

[①] 闫琰：《后蜀赵廷隐墓出土花冠舞俑与柘枝舞》，《江汉考古》2017 年第 4 期。

[②] 陈婧雅：《唐代柘枝舞新探》，《音乐研究》2012 年第 6 期。

[③] 郭丽：《柘枝舞起源三说平议》，《民族文学研究》2014 年第 5 期。

渐渐淡出了人们的视野。《唐代柘枝舞新探》一文表明中晚唐和五代时期，柘枝舞在中原深入发展变化，真正的演变为此时兴盛的侑酒乐舞、宴会歌舞，并融入文人诗作中，而柘枝令的产生，则标志着柘枝舞在唐代发展至顶峰，成为包括有吟诗、歌唱、舞蹈、器乐演奏于一体的具有游戏性质的酒令艺术。[①]《唐诗中的柘枝舞及其艺术流变》一文提出到了宋代柘枝舞发展成群舞，并且有了"花舞"或"莲花舞"的表演特征。[②]《论柘枝舞在宋代宫廷中的传承与变革》一文则集中描写了宋代时期柘枝舞变革的原因、历史背景、形态，认为宋代歌舞采取了因袭旧制的方式，是由于经历了五代十国的纷扰而举国百废待兴的原因，并从表演形式、舞者、表演人数、服饰四个方面分析了宋代柘枝舞的舞蹈形态，认为发生以上变化是因为受到了两宋政治时局、宋代商品经济发展、皇帝欣赏水平、宋代话本的影响，而宋代柘枝舞含蓄、秀美的风格则是与宋代整体歌舞风格是密切相关的。[③]《柘枝舞续考》一文认为该舞与中亚的民间舞蹈具有相似性，例如新疆的一些少数民族如乌孜别克族、哈萨克族的民间舞蹈舞姿至今还留有柘枝舞的痕迹。[④]

其三，学者们根据柘枝舞形态等方面进行了本体分析，并得出了不同的观点。《柘枝舞续考》一文认为柘枝舞中的鼓实为羯鼓，并且还提出双柘枝与屈柘枝本为一舞， 解红歌和屈柘枝实为二舞。《千年流韵柘枝舞，古代诗文所见柘枝舞》一文总结道："柘枝舞为胡部大曲，属杂舞，健舞、软舞兼而有之；乐曲有羽、商、角调，大曲结构，以《浑脱》为解曲，有歌，曲谱今存；该舞乐器以鼓为主，兼有管弦乐器；其形制有一人独舞、双人对舞、多人队舞；舞容以腰部技艺为主；舞衣衿袖窄小，与舞帽、舞靴皆为红、紫二色；舞具有莲花、舞筵、竹竿子；该舞传播极为广泛，在各地（甚至朝鲜）、各阶层、各种场地、各朝代均有表演（甚

① 陈婧雅：《唐代柘枝舞新探》，《音乐研究》2012 年第 6 期。

② 邹淑琴：《唐诗中的柘枝舞及其艺术流变》，《北京舞蹈学院学报》2014 年第 5 期。

③ 李海乐：《论柘枝舞在宋代宫廷中的传承与变革》，《兰台世界》2013 年第 31 期。

④ 孔丽娜、周加胜：《柘枝舞续考》，《碑林集刊》2004 年刊。

至 20 世纪初)。”[①]《王建<宫词>中所见唐代宫廷柘枝舞》一文还提出柘枝舞的舞衣是绿色的，并配以红底的地毯。

其四，有关柘枝舞所涉及的表演者及相关问题。《故姬范阳卢氏墓志铭考释》一文谈道，唐代柘枝舞表演者应以年幼女性为主，女子身份除了社会地位低下的下层舞姬外，也有上层官宦人家的女子，但是这些乐舞歌姬的社会地位普遍低下；柘枝舞者的族属呈现出多样性的特征（例如西域石国、南蛮诸国、常州、同州、潭州、杭州、湖南等)。《柘枝舞续考》一文还对舞者的性别问题进行了考证，并认为男女均可表演柘枝舞，没有性别上的限制。

其五，作为“三大西域胡舞”，文章还出现了将柘枝舞与胡腾舞、胡旋舞进行比较研究的内容。《唐代柘枝舞新探》一文认为与胡腾舞、胡旋舞相比较，只有柘枝舞对唐乐舞影响最深，产生了许多善舞柘枝的伎乐人。《文学与考古双重视野中的柘枝舞》一文认为柘枝舞与另外二舞相比，既不具备胡旋舞敏捷迅疾、令人目眩的急速旋转动态舞姿呈现方式，也不具备胡腾舞轻捷灵活的腾踏跳跃之力度美，而是依托自身独特的审美风范彰显着华丽、妩媚的风情之美。《唐代柘枝舞新探》一文还补充道：《全唐诗》中有关柘枝舞的诗歌有 38 首，成为诸多种类的观妓诗中最庞大的组成部分。

其六，《柘枝舞研究综述》一文对目前柘枝舞的研究现状进行了一个小结。第一，对柘枝舞发源地的研究尚显不足，目前的三种说法各有欠缺；第二，对柘枝舞者服饰的地域性特征尚有争议，胡服说和南蛮服饰说相持不下；第三，对柘枝舞与唐代盛行的其他少数民族舞蹈，例如胡旋舞、胡腾舞的比较研究还很薄弱，对于个别乐舞图像资料的归属问题仍不明晰；第四，柘枝舞的考古资料还有待发掘，现在所掌握的图像资料十分贫乏，这将不利于进一步展开对于柘枝舞的深入研究。[②]

[①] 郭丽：《千年流韵柘枝舞，古代诗文所见柘枝舞》，《舞蹈》2017 年第 5 期。
[②] 刘虹：《柘枝舞研究综述》，《新疆艺术学院学报》2011 年 9 月第 1 期。

二、研究方法与创新之处

（一）研究方法

文献与史学的研究方法：其一，通过对古籍的资料收集来掌握有关柘枝舞的一手资料；其二，通过对现如今理论家、史学家以及舞蹈史学家书籍的博览，以他者观点作为个人立论、提出问题的参照。

文物图像的解析方法：柘枝舞的文物史料极为稀少且尚不明确，须回归对于实体文物的重新考辨，并从相应的文物考古中涉猎有关柘枝舞的史料信息。

个案分析研究方法：例如从桃花和玉姿、那胡、韦氏、灼灼、萧炼师、宰相寇准、朗圆等人的个案研究来深入分析柘枝舞相关的历史问题，并扩充柘枝舞的研究范畴。

跨学科研究借鉴方法：古有“乐舞不分家”之说，因此，尝试着从古代音乐领域方面窥探柘枝舞相关的研究成果、研究现状等史料信息。

（二）技术方案

1、横向考证与纵向梳理

2、以诗征史、以乐征舞、以歌征舞

3、基础材料的分类运用、各类材料的综合运用

（三）创新之处

第一，系统性与综合性。据笔者所阅览的相关文献记载可以看出，对于柘枝舞的研究暂且都是散点式，例如对于柘枝舞发源地的研究、传入宋代的流变分析以及从诗词赋中分析柘枝舞的形态等等，尚未出现对于柘枝舞的整体综合性论断。

第二，“考”与“辨”的结合。本论文尝试去突破仅仅只是对于史料的总结与梳理，并通过学术界对于某一观点的众说纷纭现象中，借之于史料并对这一观点形成立论。

第三，“一分为二、合二为一”的辩证分析。例如汉代的“郅支”与唐朝的“石国”、屈柘枝与解红歌是一脉相承？还是各自能够自圆其说？辩证的思维与

分析方式成为本论文的特色之一。

第一章 柘枝舞“源”

隋唐时期是在南北朝民族大融合、文化大交流的基础上建立起来的封建王朝，因此在唐朝舞蹈的发展进程中不难发现有一种值得注意和赞赏的现象，就是在唐帝国豁达包容的态度之下，宫廷与民间舞蹈、中原与域外舞蹈、汉族与少数民族舞蹈等各式舞蹈相互交流、借鉴、糅合，博采众长、不拘一格的灵活发展。在此过程中中原出现了胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞三大西域胡舞之最，前两者分别依据旋转、腾跳的舞蹈风格特征而定名，唯有柘枝舞的名称来源尚无定论。要想弄清楚，则首先需要在可考文献中探究柘枝舞传入中原的源头在何地；而唐朝的中原地区与粟特、拜占庭、波斯、印度、突厥等外界文化之间存在着复杂而又精彩的互动关系，柘枝舞正是在这样的背景条件下传入中原的。其次，需要弄清柘枝舞的族属及所在族属的民族风格、审美特征及历史、社会构成，以此搭建柘枝舞独特的舞蹈艺术文化特质。最后，据可考文献找出柘枝舞传入中原的历史节点，为下文谈到的柘枝舞在中原地区风靡一时铺垫前提。

第一节 柘枝舞源于何地

学界对于柘枝舞的起源众说纷纭，总体可归结为石国说、南诏说、拓跋说三大观点。其中石国说认为柘枝舞依据地名为称，而唐代汇入中原视域的他族乐舞中实有高丽乐、康国乐、安国乐等以地名为称的旁例；拓跋说认为“柘枝”二字与“拓跋”在字形上有一定的相似性，实为拓跋，误传为柘枝；南诏说则认为柘枝舞依据道具为称，即手执柘树条而舞。于此，要想弄清柘枝舞名称的由来，就必须先从其舞源自何处这一点入手，根据可考文献给出柘枝舞源于何地的明确论断。

一、石国说

以向达先生为代表。《新唐书·石国传》载：“石，或曰柘支，曰柘折，曰赭时，汉大宛北鄙也……西南五百里康也……王姓石，治柘折城，故康居小王窳匿

城地。”[①]向达在《柘枝舞小考》中谈道：“石国，《魏书》作者舌……杜环《经行记》作赭支……《文献通考·四裔考·突厥考》中记有柘羯。”所以，得出柘支、柘折、赭时、者舌、赭支、柘羯均指石国的结论，并从字音上肯定即为柘枝。[②]由此，柘枝亦指唐代的石国，石国统治区域内产名舞柘枝舞，与国名一致，而柘枝舞出自石国的假设仿若得以成立。

丘琼荪在《柘枝考》一文中谈道：“柘枝、郅支皆一音之转，‘石’为其促音，从字音上证明柘枝即郅支，即石，即今之塔什干。”[③]并且卢肇《湖南观双柘枝舞赋》中载有“古也郅支之伎，今也柘枝之名”，即明确指出了柘枝舞出自古郅支城。那么，郅支城与石国存在着怎样的关系？

有关郅支的文献记载中，《汉书·传常郑甘陈段传》载：“先是，宣帝时匈奴乖乱，五单于争立，呼韩邪单于与郅支单于俱遣子入侍，汉两受之……自知负汉，又闻呼韩邪益强，遂西奔康居。康居王以女妻郅支，郅支亦以女予康居王。康居甚尊敬郅支，欲倚其威以胁诸国……”[④]汉宣帝年间，匈奴郅支单于曾因触犯汉帝国而心怀不安，以投奔康居当靠山，并互赠女伎，由此得到了康居王的器重。卢肇诗中的郅支伎很有可能就是指代此时两国的政治需求而郅支赠予康居的，并且后来康居王将塔拉斯河流域作为迎置郅支之地[⑤]，两国因此能够交流往来频繁，从而为郅支之伎流入康居国铺垫了稳定的政治环境。后来，康居国带着部分流入国内的郅支，到了北魏时期，称其为者舌国，《魏书·卷九十》中有“者舌国，故康居国也”，即证实了北魏年间的者舌国所处之地即隶属于汉代康居国的旧址；到了隋唐时期，称其为石国，日本学者白鸟库吉曾谈道“石国即魏书之者舌国”。[⑥]

对于与石国相关联的康居国，至迟于公元前 2 世纪已建国，由《汉书·西域

---

① ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局出版社 1985 年版。
② 向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联书店出版社 1957 年版，第 101-109 页。
③ 丘琼荪：《民族音乐研究论文集·第三集》，人民音乐出版社 1958 年版，第 33-42 页。
④ ［汉］班固：《汉书》，中华书局出版社 1985 年版。
⑤ 梁云：《康居文化刍论》，《文物》2018 年第 7 期。
⑥ ［日］白鸟库吉著、傅勤家译：《康居粟特考》，上海：商务印书馆 1936 年版，第 40-70 页。

传》所记载的地理范围可知，康居国作为中亚大国，无论地域还是人口都在西域诸国中举足轻重，主要游牧于锡尔河北岸并对河中地区的粟特诸城邦实施统治，因此在中国史书中最初将“粟特”称作“康居”；而卑阗城最初本为康居境内的一个粟特小城，且《汉书·西域传》常以卑阗城为坐标来介绍康居国地理范围，北魏年间粟特人摆脱康居国而独立，卑阗城因此成为了石国的都城，也就是说，石国在康居国旧址上建立的都城。此外，《汉书·西域传》中记载了康居国内的五小王，分别是“一曰苏薤王，治苏薤城……二曰附墨王，治附墨城……三曰窳匿王，治窳匿城……四曰罽王，治罽城……五曰奥鞬王，治奥鞬城……凡五王，属康居，”[①]而《新唐书·西域传》谈到五小王分别对应唐朝西域康国昭武九姓中的史国、何国、石国、安国、火寻国，即唐朝粟特族昭武九姓中的五国之地一一对应汉朝康居国旧址，再次证明了石国所在之地即为汉朝时期的康居之统治区域。

综上，康居国同为北魏的者舌国、隋唐的石国之源，而郅支又曾依附于康居国并留下了乐舞艺人等无形财产。由此，笔者认为，汉代的郅支、北魏的者舌以及隋唐的石国，都可以说是石国在历史流变过程中产生的多种称谓，这样长期的混用，也在一定程度上使得探究柘枝舞的起源问题变得具有更多复杂性。从名称的混用当中可以看出，不论字音结构，亦或是历史钩沉，都可以拿来证明柘枝舞源自石国，而其舞名则是以国名命名的。

二、拓跋说

韩国沈淑庆提出：“《莲花台舞》即起源于拓跋魏，柘枝为别称，或一部分。”[②]于此，根据可考文献，唐代赵璘于《因话录》中载“柘枝舞本出拓跋氏之国流传误为柘枝也，其字相近耳”[③]；《说郛》卷引宋人温革《琐碎录》载“柘枝舞，本北魏拓跋之名，易拓为柘，易跋为枝”[④]；宋人曾慥《类说》载“柘枝舞，本后魏拓

[①] ［汉］班固：《汉书》，中华书局出版社 1985 年版。
[②] ［韩］沈淑庆：《关于“莲花台舞”历史演变的研究》，奚治茹译，《舞蹈》2000 年第 4 期。
[③] ［清］将廷锡等人：《古今图书集成•经济汇编•乐律典》卷九十“舞部”，中华书局出版社 1986 年版。
[④] ［宋］陶宗仪：《说郛•卷二五、卷一百》，上海古籍出版社 1988 年版。

拔氏之戏，后人鄙之，易拓为柘，易拔为枝”[①]；

元代王恽于《玉堂嘉话·卷三》中载“宋克温说今山阴古金山也……身毒印都，土蕃土波，柘枝舞本柘拨舞，金人以名不佳改之”[②]。从以上文献记载中均可以看出，柘枝舞的名字由来与拓跋相关，并且似乎可以证实柘枝舞源自拓跋氏之国。

唐代薛能《柘枝词三首》载：“同营三十万，震鼓伐西羌……悬军征柘羯，内地隔萧关……意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩。”[③]向达在《柘枝舞小考》中谈到天宝九年，高仙芝将兵征石国而平之当指薛诗的“悬军征柘羯”。“柘羯”系指中亚康、安、史国招募的粟特精兵，但不代表石国没有柘羯军，唐玄奘的《大唐西域记》曾谈到康国为诸国中心而“进止威仪，近远取则”，因此出现康国的礼仪行为被普遍效仿的现象，那么招募柘羯军同样也是合情合理的。为了庆祝募兵圆满告捷，将士们以歌舞奏乐为欢，而“急破催摇曳，罗衫半脱肩”正是柘枝舞具有标识性的舞姿动作，此外，前文中提到石国在《文献通考·四裔考·突厥考》中被记作柘羯。由此可见，确有石国招募柘羯军的史实，柘羯军有过从属于石国的历史，由于字音极似柘枝，所以才会出现将柘羯等同于柘枝的研究论断。

此外，唐代杜佑《通典》载：“颉利之败也，其部落或走薛延陀，或走西域。而来降者甚众。酋豪首领至者，皆拜将军，布列朝廷，五品以上百余人，殆与朝士相半。惟柘羯不至；诏使招慰之。”[④]唐代吴兢《贞观政要》载：“自突厥颉利破后，诸部落首领来降者，皆拜将军中郎将，布列朝廷，五品已上百余人，殆与朝士相半，唯拓拔不至，又遣招慰之，使者相望于道。”[⑤]文中所记载的均指东突厥颉利可汗失败后西域小国首领皆降服于唐一事，而唯有《通典》所言的“柘羯”、

[①] ［宋］曾糙：《类说》卷四十七，《景印文渊阁四库全书》第 873 册，台湾商务印书馆股份有限公司 2008 年版。

[②] ［元］王恽：《玉堂嘉话·卷三》，北京：商务印书馆 1868 年版，第 21 页。

[③] 中华书局编辑部：《全唐诗》，中华书局出版社 2011 年版。

[④] ［唐］杜佑：《通典》，中华书局出版社 1988 年版。

[⑤] ［唐］吴兢：《贞观政要》，中华书局出版社 2011 年版。

《贞观政要》所言的“拓拔”未降唐，由此可见，柘羯与拓跋实指同一类事物，只是有不同方式的称谓罢了，也就是说拓跋部落很有可能曾与柘羯有所交融才会出现以上称谓混用的情形。对于是否二者有过融合，前文有提到者舌国在太延三年（公元437年）遣使朝贡不绝的历史概况，而此时正值北魏太武帝拓跋焘时代，以及加之正处于民族大融合的历史背景，并且郭丽认为两个称谓的出现正是与初唐、中唐年间的域外民族反复迁徙过程有关[①]，在此过程中，柘羯刚好进入位于东北部的鲜卑拓跋故地，并将柘枝舞带入拓跋部落。

由此，方可得出结论：柘羯军曾从属于石国，而在这段时期内由于与石国柘枝舞名称极为相似而等同用之；随后，在民族迁徙过程中源自石国的柘枝舞被柘羯军带入拓跋部落，才会出现柘枝舞源自拓跋的说法。

三、南蛮说

杨宪益的《<柘枝舞>的来源》一文通过服饰、伴奏乐器、道具、舞姿等多方面论证柘枝舞应当是云南西部的舞曲，大概最初是乡村妇女春季采柘桑时的一种民间舞蹈。[②]于此，根据可考文献，宋人郭茂倩编写的《乐府诗集•卷五十六•〈柘枝词〉》中载“柘枝，本柘枝舞也，其后字讹为柘枝。……沈亚之赋云：‘昔神祖之克戎，宾杂舞以混会。柘枝信其多妍，命佳人以继态。’然则似是戎夷之舞。按今舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国也。”[③]宋人葛立方《韵语阳秋·卷十五》中载“柘枝舞起于南蛮诸国，而盛于李唐。”[④]从以上文献记载中均可以看出，柘枝舞的名字由来与南蛮地区有关，并且似乎可以证实柘枝舞源自南蛮地区。

对此，郭丽针对杨宪益的论点进行了一一考证，其一，柘树并非南诏特产；其二，衣贵绯紫、窄袖舞衣并非南诏独有之好尚；其三，屈柘枝中二女童所藏的荷花道具并非南诏独有；其四，不能因骠国乐相对赴节之态尤类柘枝舞，这唯一一点原因而直接断言二舞同源。笔者认为，杨宪益在论述柘枝舞起源于南蛮的论

---

① 郭丽：《柘枝舞起源三说平议》，《民族文学研究》2014年第5期，第74-81页。

② 杨宪益：《译余偶拾》，山西画报出版社2006年版，第10-15页。

③ ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局出版社1935年版。

④ ［宋］葛立方：《韵语阳秋·卷十五》，中华书局出版社1981年版。

据方面欠缺周全性，因此，柘枝舞起源于南蛮的观点经不住推敲。

此外，隋唐时期以昭武九姓为名的粟特民族是一个历史极为悠久的民族，在公元前 2 千纪至 1 千纪之间，粟特人就生活在伊朗高原东北部地区，[①]此后粟特地区先后被波斯阿契门尼德王朝、亚历山大帝国、塞疏古帝国、大夏（希腊一巴克特利亚王国）所统治，并于西汉前后年间建立了康居王国，于南北朝前后年间出现了昭武九姓，而康国（今撒马尔罕地区）、石（今塔什干地区）两国均为粟特的昭武九姓之一、二；粟特人被称作是丝绸之路上的经商主角，《大漠之舞：丝路上的音乐与寄托》一文中归纳了粟特人自西向东入驻中原的旅程，依次分别是现代撒马尔罕、现代塔吉克斯坦境内、帕米尔高原、塔克拉玛干沙漠、吐鲁番、敦煌、河西走廊、长安[②]，而从他们的经商图（如图 1）中并没有看到在入驻中原前经过南诏地区的路线。但荣新江在《魏晋南北朝隋唐时期流寓南方的粟特人》一文中，借助考古发现及史籍记载得出商业民族粟特人曾进入到中国南方地区的结论[③]，因此，柘枝舞传至南方是存在一定可能性的，但是柘枝舞源自南蛮的说辞是难以成立的。

---

① 李铁匠：《伊朗古代历史与文化》，江西人民出版社 1993 年版，第 42 页。

② SACA 学会：《大漠之舞：丝路上的音乐与寄托》，“SACA 学会”公众号，2019 年 5 月 4 日。

③ 荣新江：《魏晋南北朝隋唐时期流寓南方的粟特人》，“在土星的标志下”公众号，2019 年 10 月 23 日。

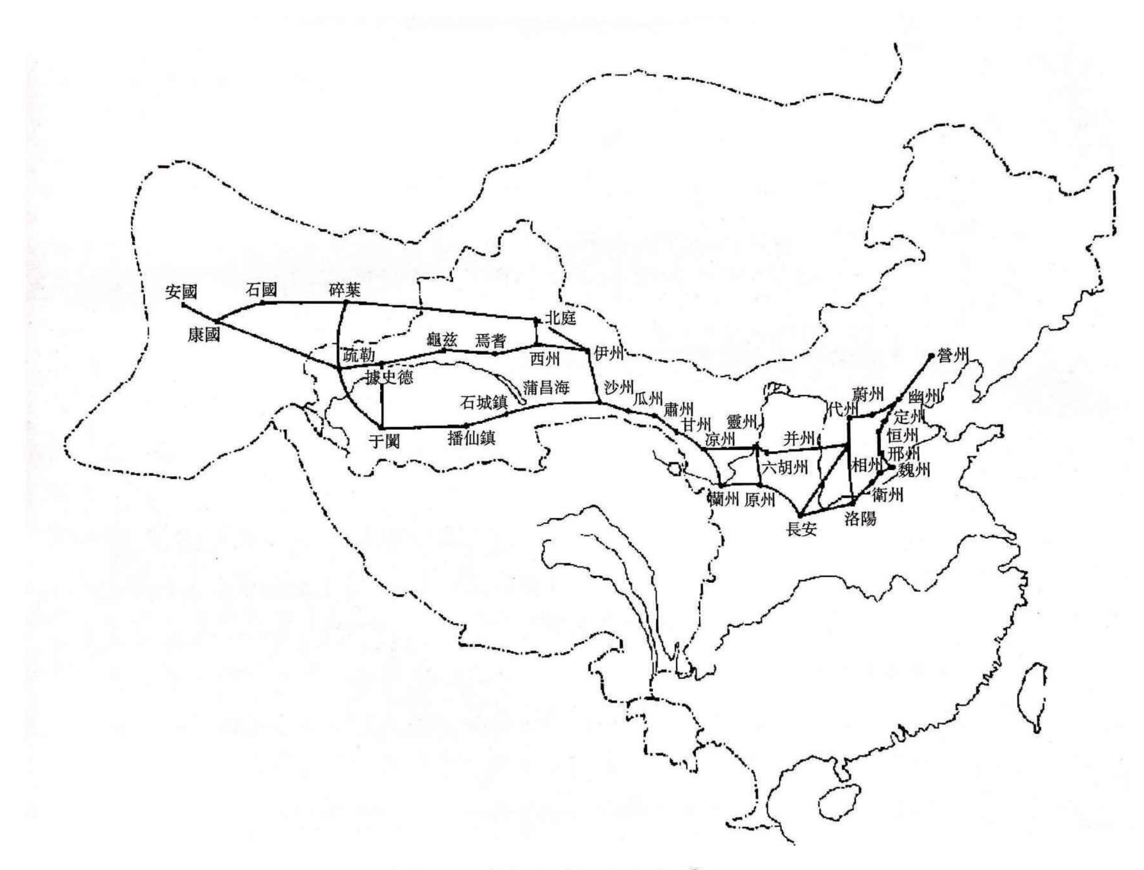


图 1 粟特人的经商图[①]

小结：

综上，汉代的郅支、北魏的者舌、唐代的柘羯以及曾与柘羯军相通的拓跋，均指代历史上不同呈现形式的石国，有的是石国在不同时期的不同称谓，有的则是在某段历史记忆中臣服并隶属于石国。

第二节 柘枝舞起自何人

前文谈到石国位于今天的塔什干地区，而北大考古文博学院教授林梅村曾谈到自公元前 2 世纪至公元 605 年，康卡古城一直都是塔什干的政治文化中心，另又补充到康卡古城即是汉代康居境内的卑阗城，[②]而前文提到卑阗城后来成为了石国的都城。综之，康卡古城即为石国遗址。在康卡古城出土了许多粟特文的钱

① 荣新江、张志清：《从撒马尔罕到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京图书馆出版社 2004 年版，第 4 页。

② 林梅村：《西域考古与艺术》，北京大学出版社 2017 年版，第 104－119 页。

币，可见在石国进行贸易往来的多为粟特人种，并且其中一枚钱币背面有一组粟特铭文被译作“受到石国定居者赞美的胜利者”[①]，由此更进一步证明了石国的粟特族属。

此外，前文谈及中国史书中最初将“粟特”称作“康居”，《新唐书·卷二三八》又载有“康者……始居祁连北昭武城……枝庶分王，曰安，曰曹，曰石，曰米，曰何，曰火寻，曰戊地，曰史，世谓「九姓」，皆氏昭武”[②]，其实“九姓”是中原对外族人进行区分的入籍制度，他们以部落为姓，以此也说明了他们虽久居中原但却不忘本源的特征，比如从撒马尔罕（古代称康国）来的，即姓康；从布哈拉（古代称安国）来的，即姓安；从塔什干（古代称石国）来的，即姓石，因此再次印证了石国附属于粟特昭武九姓的民族属性。

综上，笔者认为柘枝舞名称的由来无论经历了历史上多少次的变革，均属于粟特民族所跳的舞蹈，这一点大可毋庸置疑了。

由于柘枝舞的史料文献多集中出现于中晚唐时期，而柘枝舞却早在中晚唐之前便已出现在中原地区，但其初传中原时对于具体形态的描述却属实不如中晚唐的记载之细致，因此不妨从始跳柘枝舞的表演者身份出发，即粟特人，并对其所属民族的历史渊源、人物形象特征、种族乐舞基本形态等有一个基本的认知，为下文进一步辨识、分析、研究做为粟特乐舞其中一个分支的柘枝舞形态铺垫前提。

一、粟特历史概况

粟特人在中国古籍常被称作昭武九姓、九姓胡、杂种胡、粟特胡等[③]。粟特人隶属伊朗文化系统，族语为印欧语系、印度语族下面的东伊朗语，信仰琐罗亚斯德教，琐罗亚斯德教以火为最高神的象征和化身，所以他们实行火葬。他们是一个居住在中亚阿姆河和锡尔河中间的泽拉夫珊河流域（如图 2）的古代独立民族，在粟特地区以撒马尔罕为中心的康国最大，它常常是粟特各城邦国家的代表，还有分散居住着布哈拉地区的安国、塔什干地区的石国、沙赫里萨布兹地区的史

---

① 林梅村：《西域考古与艺术》，北京大学出版社 2017 年版，第 104－119 页。

② ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》，北京：中华书局出版社 1985 年版。

③ 荣新江：《中古中国与粟特文明》，北京：生活·读书·新知三联书店 2014 年版，第 1-2 页。

国、片治肯特地区的米国等，而“九”其实是一个虚指，不同历史时期隶属粟特族属的国家也会有所不同，《魏书•列传第九十》《北史•卷九七》《隋书•卷八三》所记载的昭武九姓有米国、史国、曹国、何国、安国、小安国、那色波国、乌那曷国、穆国，而《新唐书•卷二三八》记载的昭武九姓则有安国、曹国、石国、米国、何国、火寻国、戊地国、史国。

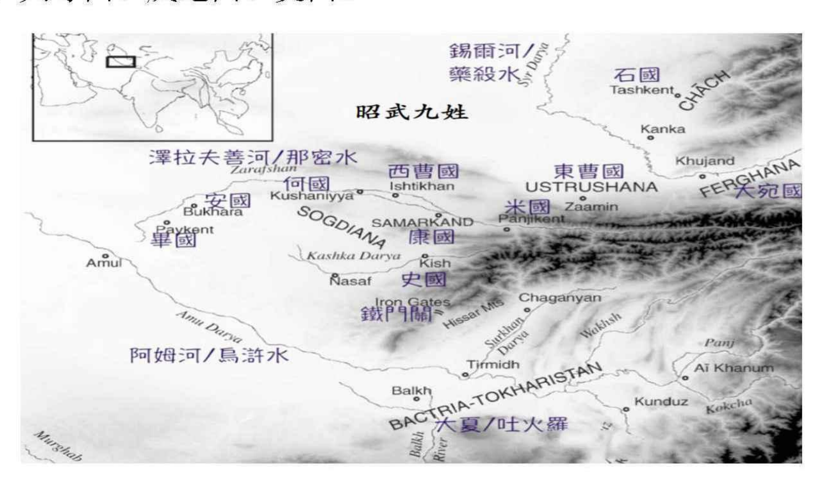


图 2 昭武九姓的地理位置

粟特地区刚好处于亚欧大陆东西往来的主要干道上，促使粟特民族在长期控制东西贸易的前提之下，成为丝绸之路上善于与各个民族经商贸易的大商户，也是丝绸之路上最为活跃的民族。由上文粟特经商图可见，疏勒、于阗、龟兹、伊州、肃州、甘州、凉州、长安、并州、代州、蔚州、魏州、邢州、洛阳、幽州等地均留下了粟特人的行迹。其商队的部落首领称为“萨保”，萨保带着商队不仅进行药材、香料、贵金属、麝香等含金量极高的大宗买卖，甚至还做一些倒卖人口的交易，从粟特人最为著名的安伽墓、史君墓、虞弘墓三大墓葬中我们不难发现他们极为奢华的生活场景以及极为丰厚的物质财富。

粟特人不仅是丝绸之路上最为活跃的民族，而且也是在中原、西域、北方游牧民族政权当中存在人数最多的民族，因此将“胡”等同于“粟特”是约定俗成的缘故。荣新江在《何谓胡人——隋唐时期胡人族属的自认与他认》一文中归纳道：“在唐朝文献中出现的带有‘胡’字的下述名词，如胡部、胡户、胡人、杂胡、杂种胡、羯胡，兴胡、兴生胡、商胡、贾胡，胡王、胡将军、胡酋、胡客，胡骑、胡马、胡马客，胡妇、胡儿、胡姬、细胡，胡店、胡食，胡妆、胡服、胡

帽、胡锦，胡语、胡音、胡乐、胡曲、胡部新声，胡旋、胡旋女、胡旋舞、胡腾、胡腾儿、胡腾舞，胡天、胡神、胡袄、胡祝、胡律……等等，绝大多数，应当是指粟特胡人。"[①]

二、粟特人物形象表征

安伽墓位于西安市东北郊，是 2000 年于西安大明宫遗址（大明宫乡炕底寨村）的北面被发现的，经多位学者的考古鉴定，判断其为北周鲜卑族政权时期的墓地，墓室内摆放着一方墓志和由 12 幅浮雕彩绘（如图 3）构成的围屏石榻，墓志题为"大周大都督同州萨保安君墓志铭"，是当时所见最早的粟特部落首领萨保的史料，与围屏石榻一同再现了墓主人生前奢侈、安逸的生活写照。但是需要认清的是墓室中石榻围屏上所表现出的浮雕构图及色彩样貌特征，确能佐证现实中粟特乐舞生活画面，但由于这些石屏毕竟出自工匠之手，与现实还不能完全等同。这座墓葬，是目前已考古发掘的唯一一座北周时期的墓主人生前担任萨保这一官职的墓葬，同时也为研究粟特人的历史概况提供了直观的文物史料。

① ② ③

[①] 荣新江：《何谓胡人?——隋唐时期胡人族属的自认与他认》，《乾陵文化研究》2008 年刊，第 3-9 页。

（图 3 安伽墓的 12 幅浮雕彩绘[①]）

安伽墓中的 12 幅浮雕彩绘大致可分为乐舞图、宴饮图、狩猎图、博弈图、商旅图、野宴图以及车马出行图几种。

其中多幅图片中出现披发突厥人与卷发戴虚帽粟特人面对面相坐似会盟的

① 陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》，文物出版社 2003 年版。

图片，例如图七、八、九、十一；此外，荣新江推测图五下方的正面狩猎图是以波斯王狩猎图为蓝本的，因为此类构图在波斯银盘等波斯萨珊王朝的艺术品上经常可以看到；[①]而安伽墓的墓主人姓安名伽，应当是昭武九姓中的安国人，即为粟特种族。一方面，反映出突厥与粟特两个民族存在着千丝万缕的联系，粟特人向东方进行贸易活动时通常要经行突厥可汗的统治区域，为了得到突厥的庇护，必然需要与之结为盟友，并且粟特人和新疆南疆这些讲伊朗语的民族都有被突厥民族同化的历史，所以石刻中才会出现两族人洽谈的场景；另一方面，中古粟特商队并非仅由粟特人组成，一路走来他们吸收了突厥人、吐火罗人、印度人等各种民族加入进来，但主体还是粟特胡人，商队首领也往往是粟特出身的萨保。

从五官面容上来看，他们高鼻深目，男性留有胡须，以红唇短须、八字胡须、络腮胡须几种最为多见。从发饰上来看，大致分为披发、卷发、剪发、挽髻盘发，偶尔束发带、饰花钿，头戴虚帽、平顶帽、软帽、羽冠、花冠等。从上身衣着上来看，大致分为长袍、长裙；长袍分为圆领、翻领两种，圆领长袍又分开襟和没有开襟两种，它们多为紧身紧袖的材质，也有舞蹈时的窄长袖，并腰系长带，带缀金饰；长裙多为女性着装，束胸曳地的长裙外披帛；此外，用不同颜色表现下摆、袖口、开襟和领口。 从下身衣着上来看，男性多是在扎绑腿基础上脚穿长靴。从人物整体服饰的颜色上来看，既有红色、金色、粉色、橘红色等极为鲜艳华丽的色系，又有灰色、黑色、褐色、白色等略显素雅的色系。

三、粟特舞蹈现象

上文我们通过史料文物中人物形象的刻画，对粟特人的历史概况、民族特征、审美趣味有了基本的认知，通过《旧唐书·卷二一零》中的“康国（即指粟特族人）……枝庶皆以昭武为姓氏……人多嗜酒，好歌舞于道路”[②]，我们进一步了解到粟特人尤好歌舞娱乐。作为一个商旅民族，他们的身影常年穿梭于丝绸之路的商线之中，背井离乡的日子固然难免伤感，但是商业交易积攒下来的财富足以

---

① 荣新江、张志清：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京图书馆出版社 2004 年版，第 69-75 页。

② ［后晋］刘昫：《旧唐书》，中华书局出版社 1985 年版。

提供给他们酒肉之宴、乐舞之欢，从而以此寻找一种常年在外流浪的心灵寄托，促成了粟特民族成为一个好歌舞的族落。据不完全考证，康国乐、安国乐、泼寒胡戏、胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞均为粟特人跳的舞蹈。

古籍对于康国乐的记载有，《新唐书•卷二一》载"《康国伎》，有正鼓、和鼓，皆一；笛、铜钹，皆二"[①]；《旧唐书·卷三三》载"《康国乐》，工人皁丝布头巾，绯丝布袍，锦领。舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋"[②]。由上述可知，歌者、舞者穿着极具西域风格的民族服饰，伴有吹奏和打击乐器，其中的鼓乐使得舞蹈的节奏显得鲜明、强烈，舞用二人，舞蹈中以急转如风的胡旋舞最为特色。对于康国乐何时传入中原，《周书·皇后传》载"武帝阿史那皇后,突厥木扞可汗俟斤之女……天和三年三月，后至，高祖行亲迎之礼"[③]，《隋书•卷十四》载"其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之"[④]，可知康国乐于公元568年北周武帝迎娶突厥女阿史那为皇后时，连同其他西域乐舞一同被皇后带进中原。

对于安国乐，《旧唐书·卷三三》载"《安国乐》，工人皁丝布头巾，锦褾领，紫袖袴。舞二人，紫袄，白袴帑，赤皮靴。乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜拔、箜篌。"[⑤]由上述可知，歌者、舞者同样穿着极具西域风格的民族服饰，伴有弦乐、吹奏和打击三大类乐器，舞容不详。此外，《隋书•卷十四》载"疏勒、安国……起自后魏冯氏通西域，因得其伎"[⑥]，可知安国乐是在公元436年北魏太武帝通西域时传入中原的。

对于泼寒胡戏，《旧唐书·卷二一零》载"康国……枝庶皆以昭武为姓氏……

---

① ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局出版社1985年版。
② ［后晋］刘昫：《旧唐书》，中华书局出版社1985年版。
③ ［唐］令狐德棻：《周书》，中华书局出版社1985年版。
④ ［唐］魏征：《隋书》，中华书局出版社1985年版。
⑤ ［后晋］刘昫：《旧唐书》，中华书局出版社1985年版。
⑥ ［唐］魏征：《隋书》，中华书局出版社1985年版。

至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐”[①]。康国、龟兹、高昌、中原均有泼水的风俗，康国大多称为乞寒胡戏，他们身着极具民族风格的西域胡服，于冬、春寒时举行，一是为了“乞寒”，二是迷信以此能够消灾除病，三是更多为了娱乐游戏，这样一种群众性的歌舞娱乐活动至迟从北周时传入中原，到开元元年（公元 713 年）玄宗下令废止，在中原盛行了约二十多年之久。[②]

对于胡旋舞、胡腾舞，从命名方式来看二者可以说是一对乐舞，即前者以“旋”为主，后者以“腾”为主；前者多为女子跳，后者多为男子跳；且二舞均为南北朝时期传入中原的胡舞：

对于胡旋舞，《新唐书•卷三九》载“又有《胡旋舞》，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之”，《新唐书•卷二三八》载“开元初，贡锁子铠、水精杯、码瓶、驼鸟卵及越诺、硃儒、胡旋女子”，[③]可知胡旋舞至迟于开元初自康居传入中原地区，但其实早在北周时期带有胡旋舞姿的康国乐就已传入中原了。舞蹈以连续迅急的多圈旋转为主，具有矫健明快之美。白居易曾于天宝末作《胡旋女》一诗，诗中云：“胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓……禄山胡旋迷君眼……贵妃胡旋惑君心。”可知伴奏以鼓为主，具有鲜明的节奏性。此外，胡旋舞于天宝末年曾盛行一时，安禄山、杨贵妃都是舞胡旋的能手，而胡旋舞的风靡程度元稹在《胡旋女》（约作于元和四年，即公元 809 年）一诗中补充道：“天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋。旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿。”从诗中的“迷君眼”“惑君心”“胡欲乱”“不觉迷”等词可以看出胡旋舞盛行一时的流行程度。

对于胡腾舞，北齐墓曾出土一个乐舞纹瓷壶，壶中央一身着西域胡服的男舞者在众人伴奏的基础上做动作幅度极大的腾跳舞步，可知胡腾舞早在南北朝时期便已在中原流传。此外，刘言史的《王中丞宅夜观舞胡腾》一诗中谈道：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟……跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。”[④]可知，

---

① ［后晋］刘昫：《旧唐书》，中华书局出版社 1985 年版。

② 王克芬：《中国舞蹈史・隋唐五代卷》，上海音乐出版社 2010 年版，第 144-147 页。

③ ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局出版社 1985 年版。

④ 中华书局编辑部：《全唐诗》，中华书局出版社 2011 年版。

胡腾舞不同于胡旋舞自康居传入中原，而是从粟特昭武九姓的石国传来，舞蹈动作幅度大，蹲身、腾跳、转体、踢踏等技巧繁难，显示出豪健狂放之美，对此，李端《胡腾儿》补充道："扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。"[①]元稹《西凉伎》又言："胡腾醉舞筋骨柔。"[②]可知，舞蹈讲究表情且动作要求高，不仅节奏快且舞步需应节，还出现了类似反手叉腰这样的高难度技巧动作，一舞过后舞者汗珠雨下。而对于此舞多舞于哪种场合，史载胡腾舞又称醉胡腾，可知此舞大多为宴享醉酒兴奋之时而即兴舞之，舞蹈时既有刚劲之美，又从柔软中见功。

这些南北朝时期汇入中原的粟特舞蹈多姿多彩，既有男子舞也有女子舞；既有独舞、双人舞，也有以群众性歌舞娱乐形式出现的粟特舞蹈；既有专业性的歌舞表演，尤以胡旋、胡腾时而翻转腾踏、矫捷明快，时而扬眉动目、柔软见功最为代表，显示出高超的技艺性，同时也有恰逢节日之时欢歌载舞的自娱性舞蹈表演形式；从以上粟特舞蹈案例可以看出，他们常以西域鼓作为伴奏乐器之一，鼓点加强了舞蹈的节奏感且更富有动律性，这一点特征至今在我国西域边疆地区仍十分流行。这一好歌舞的粟特民族，一方面为这条商路增添了好一抹赏心悦目的靓丽风采，他们时常设宴娱乐、歌舞为欢，所擅长跳的舞蹈也是应有尽有，并且各舞种之间还会彼此交相呼应、互相影响、相互借鉴，例如康国乐的表演过程中夹杂着舞胡旋的片段，它们多是自北朝时期传入中原的，由此掀起了一股"胡舞热"，例如前文提到的胡旋舞的"迷君眼""惑君心""胡欲乱""不觉迷"等，由此坐实了粟特人"好歌舞"的民族性格，随处随地皆可舞，不仅促成粟特舞蹈的广为流传，而且一定程度上也推动了柘枝舞的产生、传播与发展；另一方面粟特舞蹈在表演方式、表现形式、舞蹈动作、表演群体等方面所呈现出来的多元性特征，在柘枝舞的传播与发展中得到了更进一步的佐证、流传与发扬，使得柘枝舞这一作为粟特舞蹈分支的舞蹈品种，在多元性特质所彰显出来的丰富多姿、千娇

[①] 中华书局编辑部：《全唐诗》，中华书局出版社 2011 年版。

[②] 中华书局编辑部：《全唐诗》，中华书局出版社 2011 年版。

百态的共性特征中，发挥着其独特的个性魅力。

第三节 柘枝舞何时传入中原

柘枝舞与胡旋舞、胡腾舞在当今中国古代舞蹈史史述中并称唐朝时期的三大西域胡舞，其中胡旋舞姿曾出现在自北周时期传入中原的康国乐中，胡腾舞姿又曾出现在北齐墓中，可见二舞均是在南北朝时期传入中原的，而南北朝时期也正是民族大融合、大交流的时期，唐朝的部分乐舞都是经由这一时期产生或传入中原的，因此，作为三大胡舞之一的柘枝舞大有可能同是南北朝时期传入中原的。

另外，王国维在《宋元戏曲史》中也有谈道："盖魏齐周三朝，皆以外族入主中国，其与西域诸国，交通频繁，龟兹、天竺、康国、安国等，皆于此时入中国。"[①]可知，这一时期传入中原的众多西域民族舞蹈，凭借着自身独具风韵的舞蹈魅力以及时下民族交流的政治历史背景，轰动了整个长安，而柘枝舞很有可能作为石国的乐舞同时在这一时期传入中原腹地的。

此外，《周书・皇后传》载"武帝阿史那皇后，突厥木扞可汗俟斤之女。突厥灭茹茹之后，尽有塞表之地，控弦数十万，志陵中夏。太祖方与齐人争衡，结以为援……天和三年三月，后至，高祖行亲迎之礼"[②]，《隋书•卷十四》亦载"其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之"[③]，《唐会要•西戎五国乐》又载："及周武帝聘突厥女为后，西域诸国皆来贺，遂荐有龟兹、疏勒、康国、安国之乐。"[④]北周时期，中原与突厥人达成政治和亲，迎娶了突厥之女阿史那氏并封为皇后，当时，陪嫁了康国、龟兹、安国等地的乐舞艺术，武帝还特令将这些西域各地乐舞归入大司乐这一宫廷乐舞机构中进行传习。另外，根据前文所示，

---

① 王国维：《宋元戏曲史》，中华书局出版社 2010 年版，第 6 页。
② ［唐］令狐德棻：《周书》，中华书局出版社 1985 年版。
③ ［唐］魏征：《隋书》，中华书局出版社 1985 年版。
④ ［宋］王溥：《唐会要》，北京：商务印书馆 1936 年版。

汉朝时在粟特民族地区建立了康居王国，《新唐书•卷二三八》又载“康者……始居祁连北昭武城，为突厥所破”[①]，可知，汉朝时期建立的康居王国后被突厥所占据，而作为突厥人的阿史那氏，掌获了中亚康国为首的粟特歌舞艺术，从而带入北周，而源自石国的柘枝舞传入中原当是同这场和亲有关。此外，体现出北周统治者对西域乐舞的重视程度，并为隋唐时期的宫廷七部乐、九部乐、十部乐的形成奠定了重要的思想基础。

并且，根据《全唐诗中的乐舞资料》统计可知，有关柘枝舞的诗歌最早出现在中唐时期，并且集中于中晚唐，加之史料文献未有明确记载柘枝舞传入中原的具体时期，是否可以判断其为中唐时期传入中原？而陆龟蒙在《吴俞儿舞歌》一诗中明确谈到：“开元中又有凉州、绿腰、苏合香、屈柘枝、团乱旋、回波乐、兰陵王、春莺啭、半社渠、借席、乌夜啼之属，谓之软舞。大祁阿连、剑器、胡旋、胡腾、阿辽、柘枝、黄獐、拂菻、大渭州、达摩支之属，谓之健舞。”[②]所以，至少在开元中期中原已有柘枝舞，只是在中晚唐时期柘枝舞大为兴盛，才出现了众多诗人咏而诵之，从而产生了柘枝舞的大量诗作。

---

① ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局出版社 1985 年版。

② 中华书局编辑部：《全唐诗》，中华书局出版社 2011 年版。

第二章 柘枝舞“形”

莫·卡冈在《艺术形态学》一书中谈到：“舞蹈语言建立在程式化的人体动作中（从日常的生活可靠性的观点来看），这些动作由于自身‘装饰／旋律’的和‘节奏／音调’的结构而获得较高的情感表现力。”[①]对此，与柘枝舞相关的人物社群包括三类，除了前文提到的将柘枝舞传入中原的粟特民族，以及通过文图方式延续柘枝舞具体形态传播的记录者以外，即是通过身体力行的学习、演出柘枝舞，并以此来更为直接、直观地塑造并传承柘枝舞具体形态的表演者，他们是研究柘枝舞动作形态、情感表现力的关键。而表演者对于舞蹈形态符号的创造，其实就是舞蹈语言的创造。从而借助文物与文史资料来深入探析程式化动作语言的具体结构与组成部分，最终，形成柘枝舞完整的舞蹈形态语言，表达柘枝舞独有的情感色彩。

第一节 柘枝舞的表演者

乐舞艺人的存在，其实是古代社会生活中普遍存在的社会人文现象。可以说，“君不见，帝王后宫，歌舞升平女乐如云；官僚商贾，蓄妓行乐礼法所容；文人墨士，狎妓成风更为普遍”。[②]作为一个特殊的社会阶层，他们具有着多重文化身份：其一，他们具有着色艺超群、楚楚动人的艺人气质；其二，他们不仅是唐代乐舞实践活动中主要的创造者与表演者，而且也是乐舞技艺的传播者、传习者与承载者；其三，就其存在价值的角度来看，女性乐舞艺人又常常具有着男性声色需求的精神慰藉这一特殊作用；其四，从宏观的政治意义上来看，他们多数处于被支配而无人生自由权利的社会阶层，因而在面对人际交往关系与各种利益交易时，常常充当着彰显支配者身份地位、笼络社会人脉关系的媒介物。就以对柘枝舞的乐舞艺人研究层面来看，亦是如此，作为柘枝舞最为直接的传播者，据不完全统计，其中既涉及男、女、老、少等不同人物属性，也涉及皇家、贵族、平民

---

① ［苏］莫·卡冈著，凌继尧、金亚娜译：《艺术形态学》，三联书店出版社 1986 年版，第 314 页。

② 何丽娜：《唐代女性乐人的文化身份与社会地位探究》，《交响(西安音乐学院学报)》2011 年 30 期，第 152－156 页。

等不同社会阶层，又涉及中原、域外等不同种族类别。

一、贵族家伎

有一群专门为王公贵族跳舞的、为王公贵族欣赏娱乐的、整体社会地位较为低下的乐舞艺人，她们受过专业的舞蹈训练而成为舞柘枝的能手，并以献舞为生，因此时常被称作“柘枝伎”。她们妩媚动人、婀娜多姿，娇羞状常常惹人怜爱，诗中用“层波犹注人”“玉面添娇舞态奢”“软骨仙蛾暂起来”“微动翠蛾抛旧态，缓遮檀口唱新词”“坠仙双降五云中”“仙仙登绮墀”“雨中神女月中仙”“轻攒翠蛾，稍拂香汗”等描写来形容她们。她们舞姿舞态犹如仙女下凡一般而常常博得君王宠爱，诗中因此也常常用“小娥”“仙蛾”“翠蛾”“青娥”“纤娥”“桃叶”“金枝”“小仙子”等爱称来泛指这些舞者。她们都是极为年轻的舞者，诗中有“青娥十五柘枝人”，年仅十五便已成为舞柘枝的能手，可见很小的时候就已经经历了一番艰苦地磨练才得以能够站在王公贵族面前“起舞弄清影”。

从这些“青娥”“纤娥”的身份属性来看可细化为三个等级：

其一为皇家内苑的柘枝伎。《教坊记笺订》中载：“教坊人惟得舞伊州，五天，重来叠来，不离此两曲，余尽让内人也，垂手罗、回波乐……谓之软舞；阿辽、柘枝、黄麞、扶林、大渭州、达摩之，谓之健舞。”同时又载：“妓女入宜春院，谓之内人。”[1]教坊艺人有男有女，女艺人又可分为不同等级，其中最高一筹的就是宫中宜春院的艺伎，她们经常在皇帝面前表演，并且宜春院的内人尝尝又是舞队中扮演领舞角色的人，又称其为“前头人”。此外，许浑《赠萧炼师（并序）》中所谈到的萧炼师作为贞元初自梨园选进来的内妓，也是舞柘枝的能手，梨园设在禁苑内，其乐工舞人均是从坐部伎和宫女中精挑细选出来的优秀乐舞伎人，而萧炼师不仅容貌秀美，诗中形容其“迨今八十馀矣，雪肤花颜与昔无异”，而且“善舞柘枝，宫中莫有伦比者，宠锡甚厚”，可以说她是皇家内苑柘枝伎中的佼佼者。

其二为贵族自家女儿或爱妾。比如《郝氏女墓志铭》中记载的上层官宦家女

---

[1] ［唐］崔令钦：《教坊记笺订》，中华书局出版社 2012 年版。

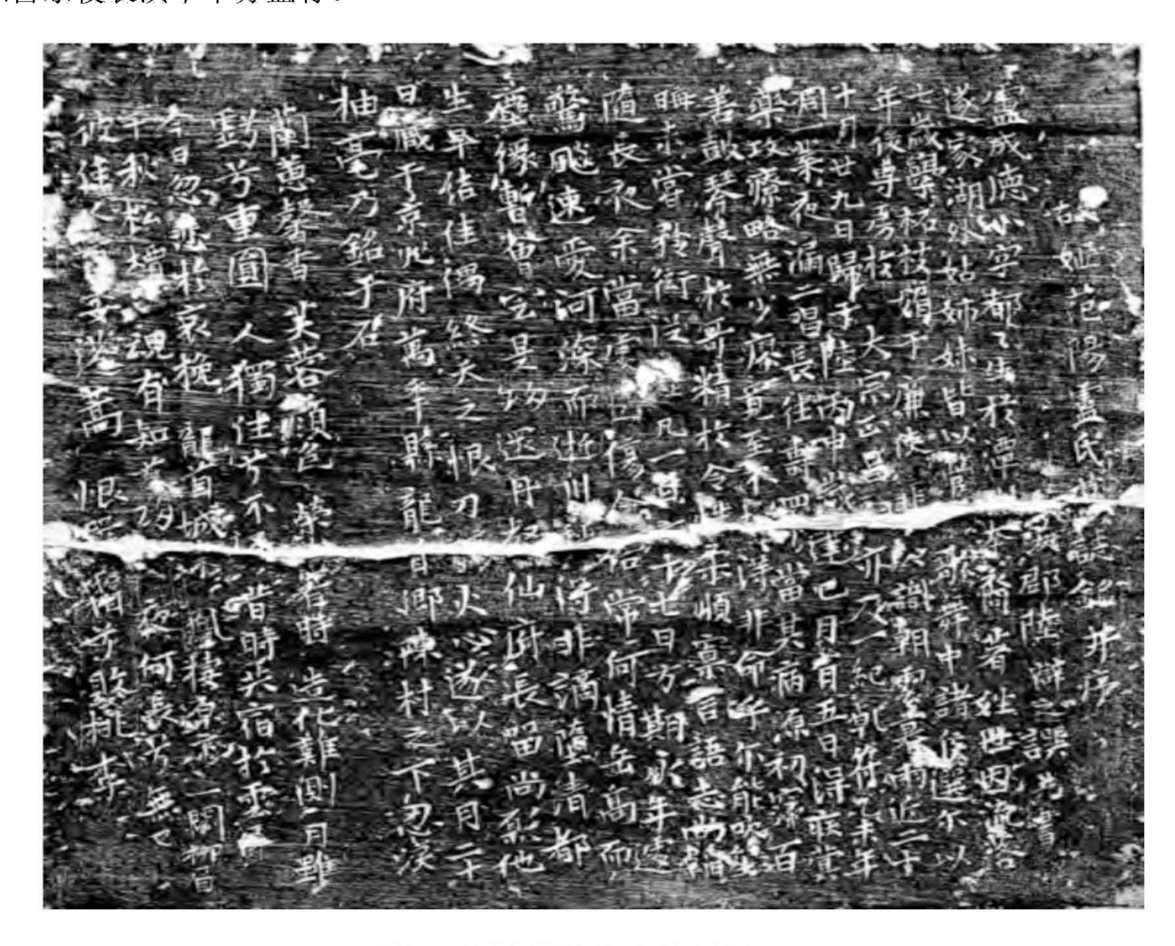
儿，即“郝氏女名闰，字九华，子出于赵郡李氏。父暹左武卫大将军……艳艳丽容，善吹笙，舞拓枝等十余曲。每至移指遣声，回眸应节，则闻者专听，睹者专视，而倾人城矣。年十有六，侍巾栉于柱史李君之门”[①]。唐代男子纳妾可以是为了承嗣、繁衍后代的，可以是为了伺候其生活起居的，可以是倚仗艺、色为前提的。而郝氏女便属于第三种情况，即以艳丽的容貌和擅长的歌舞，博得贵族君臣青睐而成为了宠妾。

其三，大部分为社会地位低下的下层舞姬。例如原姑苏太守韦应物爱姬所生的女儿，因不幸的身世遭遇被变卖流落长沙，诗中描述到“可怜红脸双泪垂”，在李翱所置办的谭州席上被识破身份后谈到：“妾以昆弟夭丧，无以从人，委身乐部，耻辱先人。”其中，“耻辱先人”可以鲜明地看出当时乐舞从业者对其身份的自我认定，随后，李翱本是好心将其改嫁，但这样任由他人随意支配婚姻的改嫁方式虽有些不妥之处，却反映出了乐舞歌姬社会地位之低下，个人命运时常任他人摆布。出土于陕西西安的“故姬范阳卢氏墓志铭”（见图 4），是目前发现的为数极少的唐代舞姬墓志之一，卢成德自七岁便已习舞柘枝，“媚于廉使裴公识，朝云暮雨近二十年”，后转嫁他人，虽然所受恩宠接连不断，但却分明可以看出她以舞姬的身份一生辗转依附于他人，此外，志文中径以“朝云暮雨”的词语暗指了她的艳冶情韵。另有秦观《灼灼》一诗中的“灼灼当庭舞柘枝”，指出灼灼也是舞柘枝的能手，前蜀王建的宰相韦庄作《伤灼灼》一诗中载僖宗时的舞伎灼灼曰：“灼灼，蜀之丽人也，近闻贫且老，殂落于成都酒市中，因以四韵吊之。”[②]诗中讲述了流落锦江的灼灼在成都富家的宴会席间表演柘枝舞的情形。此外，唐代贵族家中还出现了专门培养柘枝舞表演者的“大商户”并专供个人享用，例如张祜《李家柘枝》中的李家柘枝妓、《感王将军柘枝妓殁》中的王将军柘枝妓、《观杨瑗柘枝》中的杨瑗家妓，白居易《醉后题李马二妓》中的李、马二妓，以及卢肇《湖南观双柘枝舞赋》中的潇湘二妓——桃花、玉姿等等，他们

[①] 周绍良、赵超主：《唐代墓志汇编续集》，上海古籍出版社 2001 年版，第 728 页。

[②] 中华书局编辑部：《全唐诗》，中华书局出版社 2011 年版。

不仅是贵族家妓中的代表，也是舞柘枝的能手，同时显示了当时柘枝舞在社会的私营乐伎表演中十分盛行。



（图 4 故姬范阳卢氏墓志铭）

二、贵族自身

贵族自身舞柘枝最典型的例子，就是宋代堪称“柘枝癫”的宰相寇准。宋人沈括《梦溪笔谈》载：“寇莱公好柘枝舞，会客必舞柘枝，每舞必尽日，时谓之‘柘枝颠’。”[①]宋人江少虞《新雕皇朝类苑》亦载：“燕龙图肃有巧思，初为永兴推官，知府寇莱公好舞柘枝。有一鼓甚惜之，其环忽脱，公怅然以问诸匠，皆莫知所为。燕请以环脚为簧内之，则不脱矣，莱公大喜。”[②]寇莱公极其好舞柘枝，喜好柘枝的程度甚至达到了癫狂的状态，具体表现在：一是在自家建立了由 24 人组成的柘枝舞表演队伍并专供个人享用；二是十分爱惜与柘枝舞相关的

---

① ［宋］沈括：《梦溪笔谈》，中华书局出版社 2015 年版。

② ［宋］江少虞：《新雕皇朝类苑•卷十四“燕龙图”条》，古籍书社出版社 2000 年版。

表演道具，甚至到了因道具损坏而牵一发动千钧地想办法解决，由此也可以看出寇准对柘枝舞表演过程的严谨性与专业性态度；三是甚至心情的好坏都是依据是否能看到柘枝舞的表演来决定的。

寇准，北宋政治家，朝廷敢于直言，处理政务干练，作战指挥若定，然却在性情豪奢这一点上被世人常常诟病。于家中私自组建 24 人柘枝队就是他醉心于艳舞的奢靡表现。《石林燕语•卷四》中有记载："寇莱公性豪侈，所临镇燕会，常至三十盏。必盛张乐，尤喜《柘枝舞》，用二十四人，每舞连数盏方毕。或谓之'柘枝颠'。始罢枢密副使，知青州，太宗眷之未衰，数问左右：'寇准在青州乐否？'如是一再。有揣帝意欲复用者，即曰：'陛下思准不少忘，闻准日置酒纵饮，未知亦思陛下否。'上虽少解，然明年卒召为参知政事。"[①]朝廷曾因寇莱公常常张灯结彩舞柘枝而罢免了他的枢密副使一职，如此，再次证明了寇准对柘枝舞的迷恋程度之深切。

三、外域舞人

唐王朝与域外民族的密切交往使得这一时期流入中原了许多域外舞者，并且柘枝舞本出自西域粟特人，因此不难在中原看见域外人舞柘枝的现象。陈旸《乐书•卷一八四》载："唐明皇时，那胡柘枝，众人莫及也。"即盛唐时期的"那胡"，擅长舞柘枝，当时很多人的表演水平都不能与其相较之。

首先从时间上来看，描写柘枝舞的诗歌多是出现在中晚唐时期，并且那个时期描写柘枝舞诗歌的数量之多远超另外两大唐代西域胡舞（即胡旋舞、胡腾舞），而那胡所跳柘枝舞的记载出现在盛唐时期，这一时期柘枝舞虽已传入中原但尚未达到风靡的程度，因此大可推测盛唐时期所跳的柘枝舞很可能多半仍是西域胡人所跳，而尚未达到中原人人跳的热潮，因此那胡很有可能指的是西域胡人。另外，"胡"字也有可能是形容舞者面带胡须状，而面带胡须状经前文对于安伽墓中的人物形象的分析可以看出，其多是指代西域男性胡人的面貌特征，并且，王克芬曾在一次中国舞蹈通史的演讲中以"唐代乐舞机构和舞蹈艺术的创造者"为题谈

[①] ［宋］叶梦得：《石林燕语・卷四》，中华书局出版社 1984 年版。

到：《太平御览•卷五七四》中记载有“开成末，乐人崇胡子，能软舞，其腰肢不异女郎也”，其中“崇胡子”是一个腰功极好的男性舞者，因为还擅长演奏乐器而称之为“乐人”，而那胡很有可能是和崇胡子一样均指代域外的男性舞者。

从以上分析，大致可以得出以下三个结论：一是从男性舞者的出现可以看出，柘枝舞并非诗歌中描述的唯有女子的妩媚之风；二是可以推测初传中原的柘枝舞有男子跳的现象，后来柘枝舞被中原化后多倾向于以女子舞的形式出现。三是文中谈到那胡能软舞且腰功极好，对于腰功的强调一直都是中国古代女乐艺术的共性特征，因此可以看出柘枝舞早在双人舞形态出现之前便已受到了中原审美的影响与熏陶，直至宋代队舞形式的柘枝舞出现而达到了柘枝舞中原化发展的高峰阶段。

四、英童

儿童舞蹈其实也是唐代舞蹈的重要组成部分，并且唐代敦煌壁画中出现了许多别开生面的儿童舞蹈场面，并将其大致分为两大类：一类是“荷花童子舞”，一类是“儿童嬉戏舞”。[①]其中的“荷花”除了具有佛教象征意义之外，还可以成为唐代舞蹈中的常用典型道具，软舞柘枝便是如此，失撰人名的《柘枝词》题引中描述道：“用二女童……于二莲花中藏之，花坼而后见，对舞相占。”

除了唐代的软舞屈柘枝以外，宋代小儿队中的柘枝队、小儿解红队均有童子舞柘枝的现象，并且宋代石窟壁画中也出现了许多莲花童子舞。宋代小儿队的表演者皆以“臣”自称，生动有趣，相较女弟子队来说对技巧性要求不高，更多的是为皇帝歌功颂德用的。

路德延《小儿诗》中形容这些舞童“臂膊肥如瓠，肌肤软胜绵”，可见英童舞柘枝时，少了些男性的俊朗与女性的媚惑，却多一份童趣、童真，为柘枝舞开辟出了更为多元的表达与呈现方式。

小结：

综上，不同身份特质的柘枝舞人对柘枝舞形态塑造方面起到了不同层面的影

[①] 王克芬：《敦煌石窟全集・舞蹈画卷》，香港：商务印书馆有限公司 2001 年版，第 167 页。

响作用：其一，贵族家伎这类舞人更多的是为了满足统治者或贵族醉心于享乐的心理需求，因此所呈现的柘枝舞形态特征方面更多地偏向于妩媚、妖娆之态，并且为了在众多乐舞艺人中脱颖而出，获得独宠，她们常常苦修磨练，技艺并重，舞蹈表现的技巧性较强；其二，贵族自身舞柘枝时更多是以自娱性为主，以宰相寇准为例，一时兴起，便起舞柘枝，少了各方面条件的限制与约束，因此舞蹈形态塑造方面表现得较为自由、简单、随意；其三，以唐明皇时期的"那胡"为代表的这一类西域男性舞人所跳的柘枝舞，舞蹈形态塑造方面当是更偏向于矫捷雄健之风，类似于柘枝舞初传入中原时被归为健舞类的舞蹈风格；其四，英童舞时，不论屈柘枝，亦或是宋代小儿队中的柘枝队，舞蹈形态塑造方面除了富有童趣风格以外，在历经传入中原后的多次变革之后，舞蹈表现出了明显的中原化特质。

第二节 柘枝舞的形态

对于任何一个具体舞蹈历史文化形态的探究，最终总要落实到审视其形态中不变的内核。王国维曾在《古史新证》中谈到"二重证据法"的历史研究方法，即"吾辈生于今日，幸于纸上材料外，更得地下之新材料"。因此，从柘枝舞的文物图像、文史资料出发，即是探究其形态不变之内核的关键出发点。

一、柘枝舞"态"——文史资料中的柘枝舞形态

通过研读柘枝舞的文献与文物资料，可以看出在其中所呈现的柘枝舞形态存在着一定的相似性与统一性，例如舞姿、伴奏乐器、服饰妆容、舞美道具等方面，进而形成一些程式化动作用以辨别柘枝舞的表演形态。一般意义上来讲，严格的程式化标志着舞蹈形式的成熟与定型，标志着舞蹈进入高度规范化的阶段。而对于柘枝舞来说，其形态的程式化表现也标志着柘枝舞表演语汇趋向成熟。

（一）动作试析

卢肇《湖南观双柘枝舞赋》为探究唐代柘枝舞的表演程式提供了较为完整的史料信息。根据诗文可将柘枝舞的表演过程概括为三段式：

第一段：行礼（乐人）——奏乐——行礼（舞者）——起舞；

第二段：“时缓——时快”（两种表演状态灵活切换）；

暂休；

第三段：至迅疾——行礼（退下）。

而对于柘枝舞不同表现形式下具有辨识度的典型风格与典型舞姿，笔者从诗歌中提炼并做了如下表所示的分类：

<table>
<tr><th colspan="2">种类</th><th>风格</th><th>动作</th></tr>
<tr><td colspan="2">独舞形态</td><td>矫捷袅娜、刚柔相济、变化丰富</td><td>①刚：蹲身、踏节、旋折身、亚身、腕频斜、鸾形转、催摇曳、跪闪举、拖旋襟、抑倚昂才开、蹈节振臂、驱捷蹀；
②柔：微动、缓遮、慢回、腰身软、挫腰肢、回身；
③袖舞；翘袖、翻袖、振修褎、抛拂（袖）；
④眼神：倾眸、横波于秾睇；</td></tr>
<tr><td rowspan="2">人舞形态</td><td>娥</td><td>妩媚、对舞、汉化</td><td rowspan="2">①对舞：双降、对舞、并举、齐张、齐声踏采莲、和容、相跳；“进”对“退”，“迎如流”对“避如吝”，“傍睨如慵”对“俯视如引”，“迩（近）如借”对“远如谢”，“趋走”对“闲暇”；
②刚：乍回头、敹腕、折旋、腾跃；
③柔；艳动、回雪；
④袖舞：揎袖；
⑤拜舞：再拜、斜敛轻身拜玉郎；</td></tr>
<tr><td>童</td><td>童趣、对舞、汉化</td></tr>
<tr><td colspan="2">群舞形态</td><td>内秀、娇柔、纤弱、汉化</td><td>①莲步云生、步趁金莲、轻盈莲步、羞敛；
②回翔、翻腰、翻袖；
③相携共蹑、连臂重与。</td></tr>
</table>

由表可知，柘枝舞的注重腰功、讲究眼神、对舞特征、袖舞多姿、荷花道具、

刚柔相济即是其具有辨识度的典型特征。其一，注重腰功方面，一方面强调舞者腰肢纤细，促使舞姿表现更倾向于妩媚之舞风，进而惑得君子神魂颠倒；另一方面强调舞者腰功能力强，在催促的鼓点之下完成折腰、拧腰、翻腰等高难度动作，一定程度上反映了对于柘枝伎的培养与训练并不是一蹴而就的。其二，讲究眼神方面，柘枝舞的表演过程中舞者时常借之于眼神来传达情意，或眼神低垂的娇羞状，或不断倾眸的诱惑状，或坚定不移的熟视状等等，从而向观者眉目传情。其三，对舞特征方面，多见于双人舞形态的柘枝舞表演程式中，一方面形容二舞者之间的动作呈对称状，将彼此视作镜中人一般，彼此配合默契；另一方面，也可用作来形容二舞者表现风格上的对称，你若急我则缓，你若进我则退，你若近我则远等等，彼此对舞相彰。其四，袖舞多姿方面，舞者多是身着窄长袖衣，时而敏捷地翘袖，时而抒情地拂袖，袖舞自原始社会的岩画中即已有相关文史资料记载，至西周六小舞中的人舞、汉代的翘袖折腰之舞、清商乐中的白纻舞等等，是中原舞风中别具一格的审美倾向，而自西域传入中原的柘枝舞同样强调对于袖舞的呈现，可以看出入华后一定程度上的汉化表现。其五，荷花道具方面，特别是英童舞柘枝时尤为强调，既有花舞之审美特征，并且以此营造出了一种池塘中莲花盛放的舞美特效，也是柘枝舞汉化倾向的典型表现。其六，刚柔相济方面，逢刚时，蹲、折、身、跪、闪、举、旋、振、蹀、腾、跃等，在迅疾的鼓点催促下完成这些具有极强技巧性的动作；逢柔时，更多地强调女子舞姿极具魅惑的表现力，只有经过长期有序地训练，才方可灵活地切换两种舞蹈表演状态，并做到游刃有余。

（二）伴奏乐器试析

伴奏乐器的试析分为曲调、乐器两个方面进行。

1、曲调

《教坊记笺订》中《柘枝引》条有:“杂曲柘枝内：羽调者称柘枝词，五言六句声，亦合健舞；商调者称屈柘词，一作掘柘词或播若词，则五言八句声，合

软舞。另有角调之五天柘枝，不详舞类。”[①]此外，宋人陈旸《乐书•卷一八四》中也曾谈到柘枝有柘枝曲、屈柘枝、五天柘枝三种曲调，而五天柘枝属于角调。并且，失撰人名的《柘枝词》题引中同样谈到以羽调作为演奏方式的为健舞柘枝，以商调为演奏方式的为软舞屈柘枝。由此可以看出，曲调或许一定程度上会对柘枝舞不同表现形式的分类起到决定性作用。

另，前文有描述到屈柘枝表演时，二女童藏于莲花之中，奏乐响起时，二女童从荷花中绽放起舞，对舞相占。因此，柘枝舞曲的选择可能一定程度上会与舞蹈表现形态之间存在一定的因果关系，因用女童，或因舞蹈表演呈现“对舞”这样极具雅妙气质的表演特征，而将舞曲整改成合乎形态、情感等方面表现的商调表演形式。

综上，通过以上涉及柘枝舞曲的调式史料信息，笔者认为，柘枝舞乐曲有羽调、商调、角调三种调式，而健舞柘枝属于羽调，软舞屈柘枝属于商调；羽调《柘枝曲》为原曲，商调《屈柘枝》是利用原曲取“变宫为角”之法派生的新曲，是一种由来已久的民间作曲技法，而角调《五天柘枝》也是利用原曲取“清角为宫”之技法而派生的新曲演奏模式。

2、乐器

下表即为柘枝舞诗歌中提炼的有关奏乐的关键词：

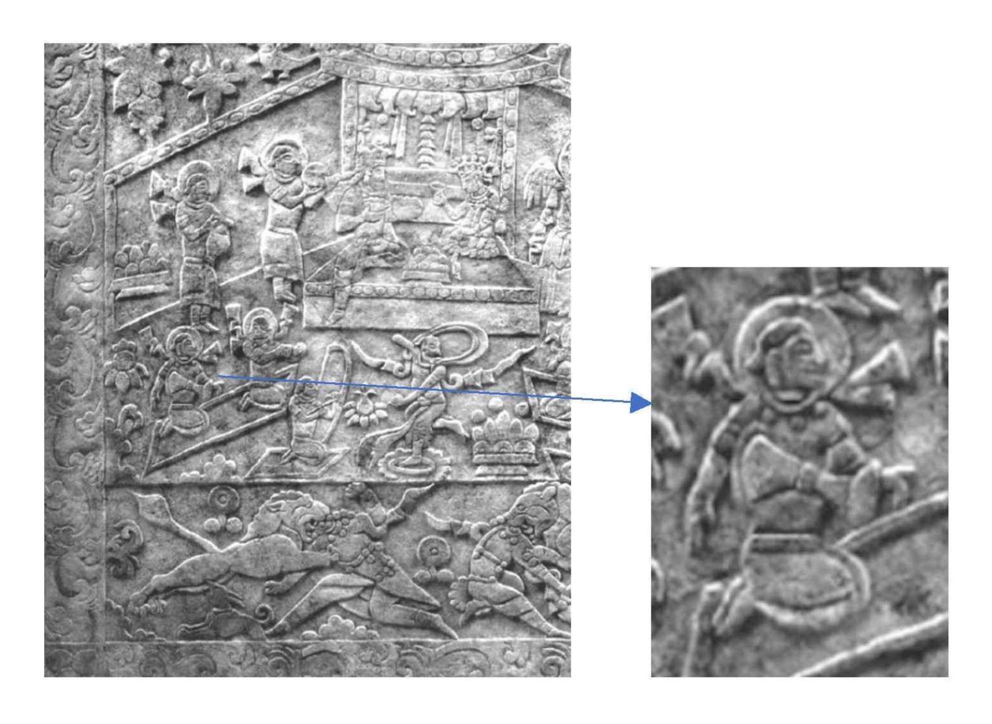
主乐	**配乐**	**唱词**	**其他**
大鼓；蛮鼍、蛮鼓、鼍鼓；画鼓、画鼓拖环；柘枝鼓	玉箫、凤笙、筝；管弦、吹竹弹丝	听歌、唱曲、唱新词	金铃

由表可知，鼓是柘枝舞的主奏乐器，甚至有时为了强调鼓在柘枝舞中的重要地位而有了“柘枝鼓”这一专有称呼，因此，在舞蹈表演上则更加突出强调鲜明的节奏感，并带有力度之美。这种鼓的体型较大而称之为“大鼓”，还特别用“蛮鼍”“蛮鼓”（鼓面为鼍皮）的称谓来表明鼓的西域属性，此鼓面刻有许多花纹，

[①] ［唐］崔令钦：《教坊记笺订》，中华书局出版社 2012 年版。

就像舞者的衣饰一般华丽多姿，有的鼓甚至还带环状物，以便奏乐人士边起舞边敲鼓。由于西域鼓类众多，有羯鼓、大鼓、细腰鼓（见图 5-7）等等，而柘枝鼓为何种类型的鼓尚未有明确的定论。

图 5 五代李茂贞墓西壁的奏羯鼓者[①] 图 6 后蜀赵廷隐墓出土的击大鼓女俑[②]



[①] 杨洪冰：《唐代燕乐在宋元时期的发展变化——以陕西地区出土文物图像为中心》，《陕西师范大学学报》2019 年第 48 期。

[②] 闫佳楠：《赵廷隐墓出土乐舞伎俑音乐文化研究》，《文博》2019 年第 5 期。

图 7 隋代虞弘墓椁壁上的奏细腰鼓者

配乐方面涉及“吹竹弹丝”相关的管弦乐器，其中在诗歌中明确提到了有玉箫、凤笙两种西域乐器及筝这一中原乐器。而西域管弦类乐器本就十分丰富，因此诗歌中提到的“吹竹弹丝”应是既包括鼓、铜钹等打击乐器，也包括横笛、排箫、筚篥、角等吹管乐器，又包括琵琶、箜篌等弹拨乐器（见图 8），而诗歌中的“管弦”其实是对这些众多配乐的一个泛称。

图 8 后蜀赵廷隐墓出土的吹排箫、笙与弹四弦曲向琵琶的奏乐女佣[①]

此外，诗歌中的“舞停歌罢”“唱新词”等描述，可知柘枝舞表演过程中带有歌唱的段落，其实这也是西域乐舞载歌载舞的共性特征，并且唐王朝本就是中国古代诗乐舞发展的高峰期，舞蹈表演过程中配有唱词当是合情合理。另外，柘枝舞的表演过程中常常伴有金铃作摆的声音，其实是舞者衣着上的饰物，伴随着舞者舞姿拂动由此而发生清脆悦耳的配乐声来。

（三）服饰、妆容与舞美道具试析

柘枝舞的妆容、服饰方面，诗歌中通过“胡服何葳蕤”“遍体锦衣”“媚戎服之豪侠”“珠彩荧煌，铃光炫转”等诗句的描写，对其整体装扮做出了归纳总结，可以初步看出柘枝舞服饰的华丽与精美。对此，笔者从柘枝舞诗歌中提炼的有关妆、发、服、具等相关的关键词，并形成如下表所示的归类：

[①] 闫佳楠：《赵廷隐墓出土乐舞伎俑音乐文化研究》，《文博》2019 年第 5 期。

发	妆	锡镜；红铅拂脸、娇红凝脸西施醉； 安钿当妩眉、愁凝歌黛欲生烟、六宫争画黑烟眉
	髻	松鬟改梳鸾凤髻、云髻花钿、花髻玉珑璁
	帽	花帽子、帽转金铃、绣帽金铃、冠之繁珂、卷帘虚帽带交垂、翠帽、珠帽、锦帽、尖帽、红珠络绣帽、头戴凤冠、绣帽珠稠缀
饰	衫	罗衣、紫罗衫、红罗、孔雀罗衫、金缕、缀绮裳、锦臂； 金绣罗衫软著身、五色绣罗宽袍、红罨画衫缠腕出、金丝蹙雾红衫薄、紫罗衫卷合懽花、花钿罗衫耸细腰、翠钿束罗襟、绣衫金騕褭、翠袂红绡之丽服、纤纤玉笋罗衫撮，戢戢金星钿带迴
	带	垂带覆纤腰、带垂钿胯花腰重、纤腰束素； 系银带、银蔓垂花紫带长、鸳鸯钿带、戢戢金星钿带迴
	袖	长袖入华裀、香衫袖窄裁、香袖褶、罗带却翻柔紫袖、袖学柘枝揎、红袖、翠袖、双袖舞
鞋		蛮靴、红锦靴、红靴、锦靴、锦袎、锦靿
景	荷花	红蕖、红莲、采莲、吐莲、瑶池
	舞筵	舞筵、锦筵、红筵、华筵、花筵、柘枝筵

妆容方面，从南北疆文化遗存出土的各式铜镜可以看出西域妇女对于化妆术特别重视（见图 9）。敷粉、点丹、描眉、朱唇等等，娇艳绝美，并且妆容样式多种多样、千姿百态。诗歌有“红铅拂脸”“娇红凝脸”，即表示舞者两颊侧面涂“斜红”；额间化“花钿”或点“朱丹”；眉毛则既有“阔叶眉”的浓丽艳美，对应诗歌中的“愁凝歌黛欲生烟”“六宫争画黑烟眉”，也有“弯弯柳叶细眉”的妩媚，对应诗歌中的“安钿当妩眉”。发髻方面，不论是“鸾凤髻”“云髻”“花髻”等样式，均有金珠玉翠盘于头上，极具端庄而华丽之美。帽饰方面，可大致分为典型尖帽、卷帘虚帽、凤冠珠帽（见图 10）三大类，其中，尖帽和卷帘虚

帽其实是粟特胡人的典型帽饰，凤冠珠帽其实是对于帽缀彩饰（包括金铃）等众多帽子的一个泛称，尽显华丽之美。

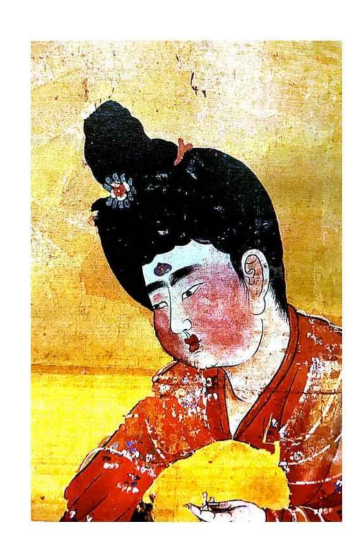


图 9 化妆术[①]

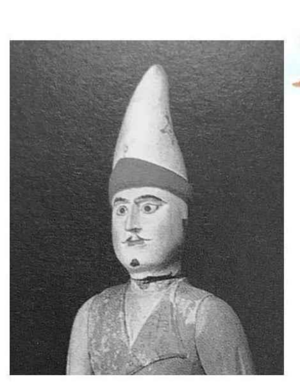


图 10 帽饰[②]

舞者多是身着艳丽窄袖罗衫、腰束垂带，且衣袖、垂带多呈现飞舞之状。罗衫之艳丽，既红、紫、金等不同色系，又有花饰、彩纹等各式图样。舞者垂带似与西域的“鞢韄带”这一独具民族特色的腰带存在一定的关系，西域的鞢韄带是用作佩挂各种随身应用的例如刀、剑的物件，而舞者腰束带，一方面是为了“耸细腰”，突显女性身姿，另一方面则是为了垂挂例如金铃、珠翠等各式饰品。从柘枝舞诗歌中的动作描述可以看出，舞者身穿罗衫是带有窄长袖子的，以便舞者完成各种极具飞动之美的舞姿状。

① 李肖冰：《中国西域民族服饰研究》，新疆人民出版社 1995 年版，第 192-196 页。

② 李肖冰：《中国西域民族服饰研究》，新疆人民出版社 1995 年版，第 197、210、227 页。

鞋饰上多以长锦靴为主，如下图所示：

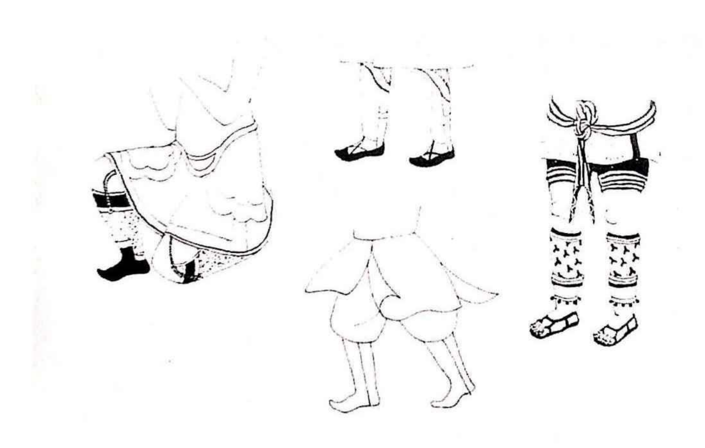


图 11 长鞠靴[①]

布景道具上，除了双人舞形态柘枝舞中出现的荷花道具以外，“舞筵”也是一个频繁出现的柘枝舞道具。“筵”在《说文·竹部》中有“筵，竹席也。从竹，延声”，《汉语大字典》释其为垫底的竹席。[②]“舞筵”，顾名思义即为跳舞时脚底所垫的席子，多见于舞胡旋、胡腾、柘枝这三大唐代西域胡舞时，且形状基本以圆形、方形的毛毯或毛毡为主。从《册府元龟·卷九七一》记载的“开元六年(公元 729 年)正月，米国王遣使献拓璧舞筵及鍮。天宝四载二月，罽宾国遣使献波斯锦舞筵。天宝五载闰十月(公元 746 年)，突骑施、石国、史国、米国、罽宾各遣使来献绣舞筵”[③]，以及《新唐书·卷二二一·西域传》中有记载在开元年间，米国曾向中原献璧、舞筵、胡旋女等的史料信息，可以初步判断这种小毯子大多数是从中亚或西域传入中原的，是当时西域乐舞文化中必不可少的一部分。

二、柘枝舞“图”——文物图像中的柘枝舞初探

唐代是我国舞蹈史上的一个鼎盛时代，其遗存的舞蹈图像也呈现出了多姿多彩的样貌，既有舞俑、玉雕舞人、彩绘陶俑等出土文物，并且出土器皿上也多存在一些舞蹈图像，此外，墓室、石窟、寺观中的舞蹈壁画、雕饰也为研究唐代舞蹈形态提供了重要的史料信息。

---

① 李肖冰：《中国西域民族服饰研究》，新疆人民出版社 1995 年版，第 220 页。

② 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 2967 页。

③ ［宋］王钦若：《册府元龟•卷五百七十》，中华书局出版社 2003 年版。

（一）柘枝舞“图”

图 12 隋代虞弘墓椁座后壁墨绘图[①]

1999 年，在晋阳古城遗址南 6 公里处的晋源区王郭村发掘了虞弘的古墓葬，墓室中央安放一仿木结构汉白玉石椁，而虞弘墓最有意义的发现即是汉白玉石椁上的浮雕彩绘图像，散见于椁顶、椁壁、椁座三部分十数块石构件之上。根据墓志可知，墓主人虞弘字莫潘，中亚鱼国尉纥麟城人，早年曾作为柔然使出使过波斯、吐谷浑等国，随后任职北齐、北周、隋三代，北周时任“检校萨保府”这一管理入华粟特人的重要官职。[②]因此，虞弘墓中图像多是反映了入华粟特胡人的风情容貌，很少受到汉化而因此也成为了研究入华中亚人物质与精神世界的珍宝，其中椁座后壁墨绘图中就有极似柘枝舞的表演形态（见图 12）。舞者头后侧垂有两条飘带，且手镯、项圈、垂带上皆饰有小铃等饰物，一手高举，身子微倾，推胯提膝单腿立，立于荷花毯子之上，作舞蹈状。从舞姿上来看具有着鲜明的胡舞风情，从饰物上来看又与柘枝诗歌中的“旁收拍拍金铃摆，却踏声声锦袎摧”描写具有一定的相似性。

---

① 太原市文物考古研究所：《隋代虞弘墓》，文物出版社 2005 年版，第 64 页。

② 太原市文物考古研究所：《隋代虞弘墓》，北京：文物出版社 2005 年版，第 7-11 页。

图 13 唐朝西安大雁塔的门楣石刻[①]

西安大雁塔是唐朝永徽三年（公元 652 年）时，唐朝高僧唐玄奘取经归来后力荐并主持修建的，用以将这些由天竺带回中原的经书佛卷完好地保存下来，今位于西安古城南部地区，至今完好地保存了两座唐代大石碑，石碑底部各有一幅伎乐石刻。其中一幅石雕门楣的上部端坐着释迦摩尼像及侍立的群佛像，下部刻有一排伎乐，中立二舞者（见图 13），左右两边为奏乐人。左边舞人下部形象已残缺不全；右立舞者头戴两侧各系有一条长飘带的帽子，腰肢纤细且束带，双臂前伸与头平齐，十指交叉，左足立于荷花型毯子之上，右足向后勾起，拧头向后看。舞姿健美有力，王克芬在《中国舞蹈通史•隋唐五代卷》一书中谈到这是一个别具风格的健舞动态造型。根据女舞者舞于荷花毯子之上，以及极为纤细的腰肢，并与描写柘枝舞的“垂带覆纤腰”“红铅拂脸细腰人”“旎节纤腰举”“腰细偏能舞柘枝”等诗句具有一定的相似性，尤其是女舞者回头顾的动作，又与诗中“曲尽回身处，层波犹注人”“鸾影乍回头并举”等描写存在着很多相似性。

[①] 王克芬，《中国舞蹈通史•隋唐五代卷》，上海音乐出版社 2010 年版，第 208 页。

图 14 唐兴福寺半截碑[1]

明代万历年间，西安南城壕中出土一座刻于唐代开元九年（公元 721 年）的、原立于长安兴福寺内的半截碑。碑两侧共刻有 4 个舞蹈形象，其中 2 人为西域胡人舞蹈形象（见图 14）。石碑两侧刻着连弧蔓草的狮子人物花纹，在图案的中心位置上有两个似英童的舞者，头发卷曲，带着贴发头冠，冠系飘带，身穿窄长袖束胸紧身舞衣，微微向前倾身，一脚盘于膝部，拂袖立于荷花型毯子之上，作对舞状，舞姿完全相同，但右边舞者动作幅度明显大于左边舞者。此外，王克芬在《中国舞蹈通史•隋唐五代卷》书中谈到，这幅石雕壁画两侧的花纹及二舞人所跳舞姿是完全对称一致的，只不过右边舞姿动作表现较左边稍显夸张些，此外，有一个特别引人瞩目的现象，即二舞人的面部特征却差异明显突出，左边极类似中原地区汉族儿童面部所具备的眉目清秀等方面特征，而右边从深目、高鼻、髦发等方面特征可以看出极类似西域人的面部特征。这或许就是古代雕塑家想通过这样的绘画表现手法来突出强调，唐朝时期，在中原内地，西域人与中原汉族人均有舞柘枝的情形，甚至还出现了共舞的现象。[2]由此，不论是衣着服饰以及脚踏荷花毯子，还是对舞相彰，抑或是拂袖起舞，都有双人舞形态的柘枝舞存在一

---

[1] 罗丰：《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，文物出版社 2004 年版，第 297 页。

[2] 王克芬，《中国舞蹈通史•隋唐五代卷》，上海音乐出版社 2010 年版，第 17 页。

定的共性特征。

图 15 后蜀赵廷隐墓出土的花冠舞俑[①]

2011 年，出土于成都市龙泉驿区十陵镇青龙村的五代十国时期后蜀赵廷隐墓中，发现了 20 余件乐舞伎彩绘陶俑，其中的一对花冠伎乐女俑为柘枝舞形象（见图 15）。[②]两件花冠女俑形制一致，立于圆形陶台的圆毯之上，面带微笑，上身整体作微微前躬状，向右侧微微倾头，双手举长长的窄袖向上扬起，稍作拧身姿，下身藏于袍内，足部呈现出一边直立、一边微翘的姿态，好似正起舞。舞者头戴鸡冠状帽，饰金铃、珠宝，额前窄缘饰云头纹，两侧及后部下垂覆耳后向上翻折。帽两侧各垂一长度及腰的飘带，帽后披着垂至腰部的方巾。外穿红色大翻领右衽（右衽：汉服着衣特征；左衽：古代部分少数民族服装）窄袖缺胯长袍，腰束带，前襕扎于带上，呈现出褶袍状。下着似裙双层广口裤，足穿尖头鞋。整体服装上呈黄红相间色，饰花纹、云纹以及珠宝，还绘有花草枝叶等样式。正与诗歌中出现的“红罨画衫缠腕出”“带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回”“垂带覆纤腰，安钿当妩眉”“绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁”“拾华袿以双举，露轻裾之一半”“撼隆冠之繁珂兮，披文缨于大带”等描写不谋而合。

[①] 闫佳楠：《赵廷隐墓出土乐舞伎俑音乐文化研究》，《文博》2019 年第 5 期；闫琰：《后蜀赵廷隐墓出土花冠舞俑与柘枝舞》，《江汉考古》2017 年第 4 期。

[②] 闫佳楠：《赵廷隐墓出土乐舞伎俑音乐文化研究》，《文博》2019 年第 5 期。

图 16-① 五代冯晖墓出土的花冠舞俑[①]

图 16-② 五代冯晖墓出土的花冠舞俑（手绘图）[②]

1992 年初，在陕西彬县底店乡二桥冯家沟发现了五代后周的冯晖墓，甬道东西两壁共出土了 56 块彩绘砖雕，每两块可组合成一个完整的乐舞人物形象，共计 28 位乐舞伎人。[③]其中，竹竿子 2 人，两两相对舞者 6 人，其余为乐人。三

[①] 杨忠敏、阎可行：《陕西彬县五代冯晖墓彩绘砖雕》，《文物》1994 年第 11 期。
[②] 咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆出版社 2001 年版，第 16-20 页。
[③] 咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》， 重庆出版社 2001 年版，第 3 页。

对舞者中的其中一对似女性舞者，两人分别站在致辞者竹竿子身后，头带花冠似对舞中的花心角色（见图 16）。二舞者面部及体态丰圆，头戴缀珠高冠，顶有扇形花齿,两侧各垂两条飘带，身穿圆领宽袖长袍，腰束带，足穿皮靴。整个身体侧倾，一只手举袖高扬、舞于头顶，另一只手持袖舞于胸前；一只脚站立，一只脚上抬勾起，袍摆飘起，立于四角漫圆、饰有花纹的方型舞毯之上，二舞者作对舞状。从花冠、衣着、舞姿等方面来看，与后蜀赵廷隐墓出土的柘枝舞花冠舞俑有着非常多的相似性，并且对舞形制与中晚唐时期的双人舞形态柘枝舞也存在一定的关系。

图 17 敦煌 148 窟[①]

图 18-① 敦煌 217 窟[②]

[①] 刘青弋：《中国舞蹈通史·古代文物图录》，上海音乐出版社 2012 年版，第 311 页。
[②] 王克芬：《敦煌石窟全集·舞蹈卷》，香港：商务印书馆有限公司 2001 年版，第 87 页。

图 18-② 敦煌 217 窟（手绘图）[①]

图 19 敦煌 320 窟[②]　　图 20 敦煌 334 窟[③]　　图 21 敦煌 341 窟[④]

敦煌 148 有二舞伎相对而舞，舞姿对称，从动作上来看，二舞者高提肘、拧身、出胯、提膝，与西域舞蹈的 S 型动态舞姿极为相似，舞姿柔中带劲，有似双人舞形态的柘枝舞。敦煌 217 窟有二舞伎立于莲花台之上相对而舞的刻像，二舞者头戴花冠，冠系飘带，左边舞者屈膝推胯单腿立，加之长巾缭绕飞舞，极具舞蹈动作美，王克芬在《敦煌石窟全集•舞蹈卷》一书中谈到这幅乐舞图很有可能是受到唐代屈柘枝的影响而形成的。[⑤]敦煌 320 窟有一舞伎立于荷花台上起舞，

① 刘青弋：《中国舞蹈通史・古代文物图录》，上海音乐出版社 2012 年版，第 310、312 页。
② 刘青弋：《中国舞蹈通史・古代文物图录》，上海音乐出版社 2012 年版，第 313 页。
③ 刘青弋：《中国舞蹈通史・古代文物图录》，上海音乐出版社 2012 年版，第 309 页。
④ 刘青弋：《中国舞蹈通史・古代文物图录》，上海音乐出版社 2012 年版，第 309 页。
⑤ 王克芬：《敦煌石窟全集・舞蹈卷》，香港：商务印书馆有限公司 2001 年版，第 88 页。

左腿屈膝侧提，右腿曲立，高抬左肘，右臂斜展，有似软舞屈柘枝表演程式中，舞女藏于莲花之中，花坼后，见其舞蹈之的情形。从敦煌 334、341 窟舞者珠石、金铃等华丽精美的配饰来看，似与柘枝舞“珠彩荧煌，铃光炫转”的描述存在一定的相似性。

图 22-① 唐代吴文残碑上儿童对舞形象的其中之一（吴曼英绘）[①]

图 22-② 敦煌石窟晚唐 196 窟壁画中的儿童舞蹈（吴曼英绘）[②]

图 22一③ 宋·榆 15 窟南壁中的儿童舞蹈[③]

正如前文（第二章第一节的“柘枝舞的表演者”）所谈到的，儿童乐舞也是唐代舞蹈的重要组成部分，其中屈柘枝、解红舞即是由儿童表演的乐舞艺术，并且在唐代敦煌壁画中出现了许多富有童趣的儿童乐舞场面，大致可分为莲花童子舞、儿童嬉戏舞两大类，其中莲花童子舞与屈柘枝“用二女童……于二莲花中藏，花坼而后见，对舞相占”的描述具有很多共通性要素。如图 22 所示，翻领长袍、窄长袖、长靴、飘带飞舞等衣着特征及推胯扭腰、提膝单腿立等动作特征来看，具有鲜明的胡乐舞动作特征。此外，在前文中提到了双人舞形态的柘枝舞分为女

① 孙景琛、吴曼英：《中国历代舞姿》，上海文艺出版社 1982 年版，第 120 页。

② 孙景琛、吴曼英：《中国历代舞姿》，上海文艺出版社 1982 年版，第 120 页。

③ 王克芬：《敦煌石窟全集·舞蹈卷》，香港：商务印书馆有限公司 2001 年 10 月版，第 210 页。

子、英童两种舞蹈表现方式，其中，英童舞时除了对舞特征以外，特别强调了荷花型道具（或荷花毯子、或荷花池子等等）的衬托作用，尤其是二女童藏于莲花中，花坼后，见其对舞相占的表达方式，堪称雅妙。

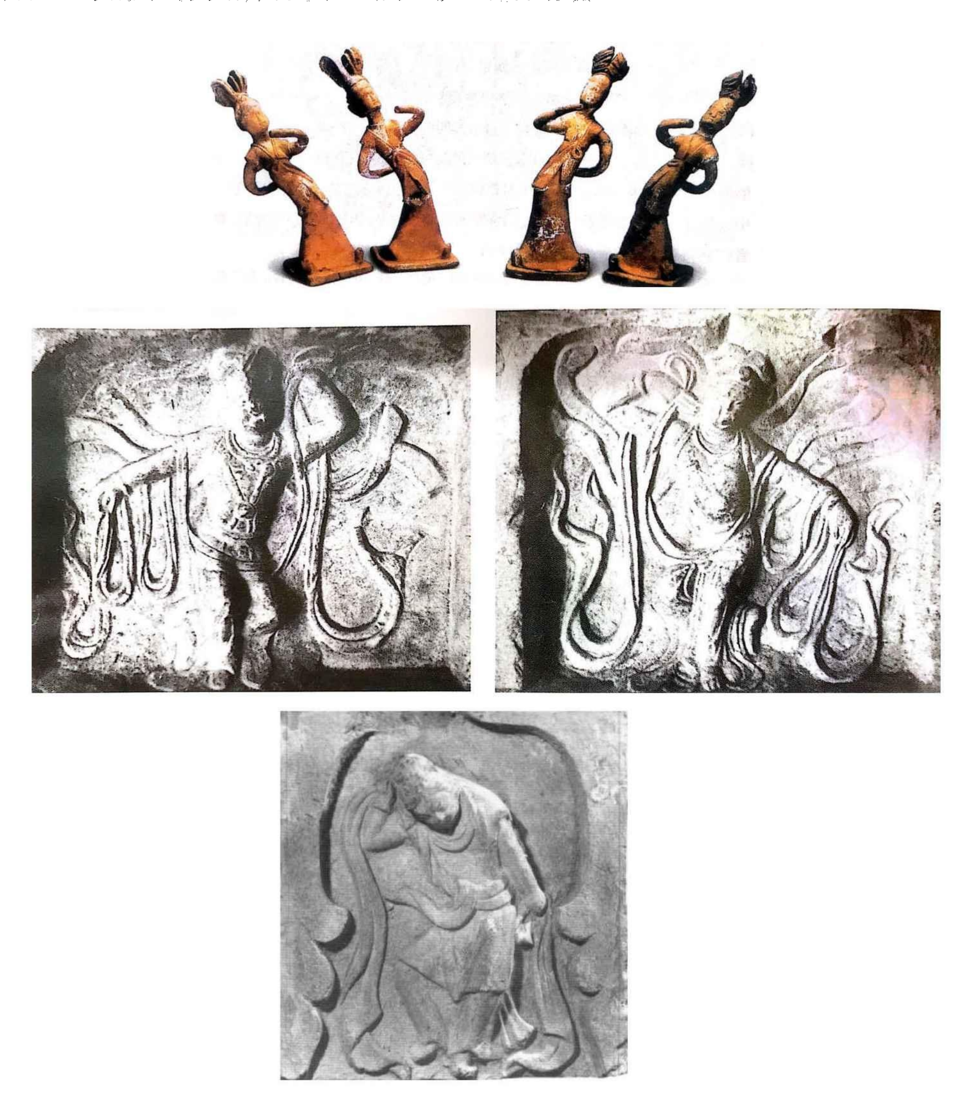


图 23-① 陕西周至县出土唐代彩绘女舞俑[①]

图 23-② 陕西博物馆馆藏唐代佛座[②]

图 23-③ 西安东郊红旗乡宋墓灰陶质乐舞砖雕[③]

陕西周至县出土的唐代彩绘女舞俑中（图 23-①）的四个作下腰舞姿、头梳“望仙髻”、衣着束腰窄长袖的女舞俑，与柘枝舞诗歌中的“鼓催残拍腰身软”

[①] 王宁宁：《中国古代乐舞史》，山西出版集团·山西人民出版社 2009 年版，第 581 页。

[②] 王克芬、江东：《中华舞蹈图史》，北京：文津出版社 2002 年版，第 96 页。

[③] 中国音乐文物大系编辑部：《中国音乐文物大系：陕西卷》，大象出版社 1999 年版，第 136 页。

“腰细偏能舞柘枝”“花钿罗衫耸细腰”等描写腰功的句子极为相似，而舞俑整体给人的健朗风格又与健舞类似。另外，1984 年在西安东郊红旗乡宋墓出土了 5 件灰陶质乐舞砖雕，其中一件似作柘枝舞状（见图 23-③)。女伎人身材纤条，头戴珠饰，腰束带，头微低，左臂下垂，右臂持长帛扬起，左脚立地，右脚抬起，作踏节状，翩然起舞。其中的“亚身踏节”“垂带覆纤腰”，以及服装与舞姿结合在一起的“振修褏以抛拂兮，韬纤肱以糅绾”，都与柘枝舞的表演程式存在一定的相似性。此外，陕西省博物馆馆藏中有一唐代佛座雕刻的乐舞伎，舞者饰璎珞，飘带缠绕，身微前倾，一臂曲举，另一臂斜张；一足直立，另一足向后勾起，作对舞状，与双人舞形态柘枝舞中的“坠仙双降五云中”“小娥双换舞衣裳”“鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张”等对称性舞姿表演具有一定的相似性。以上三张文物（见图 23）图像在舞姿的个别动作上与柘枝舞有一定的共通性，由于各方面表现形态不具备柘枝舞的典型特征，因此不能完全断然其为柘枝舞文物资料。

（二）文物图像的形成问题初探

罗丰曾在《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》一书中提到中亚昭武诸国的舞者在形象、服饰方面有着很大程度的一致性。[①]其一，在人物形象方面（见“粟特人物形象表征”）具有典型且一致的胡人特征，例如深目、高鼻、多须、卷发、尖帽等典型面容；紧身衣、翻领或圆领长袍、长靴、腰束罗带等典型着装。其二，在乐舞形象方面也具有着典型且一致的胡乐舞特征，例如拧身、提膝、翘臀、推胯、折转旋拧、S 型体态等典型舞姿。因此，一定程度上模糊了胡乐舞舞种之间的具体形态划分界线，从而在判断柘枝舞图像的过程中会出现相互混淆的现象发生，所研究的柘枝舞舞姿形态的形成也因此很大程度上会受到舞种界线模糊、彼此相互借鉴的影响而造成图像界定方面存在一些误判。

柘枝舞，与唐代三大西域胡舞之二——胡旋舞、胡腾舞的旋转、腾跃等动作之间形成相互借鉴、彼此相得益彰的关系。其中，王义山《乐语》通过诗文描述宋代柘枝队舞的表演程式过程中提到“好似雪茵胡旋舞”，以及其他有关柘枝舞

[①] 罗丰《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，文物出版社 2004 年版，第 296 页。

描述的诗歌中出现了例如“急拍来时旋折身”“乍折旋以赴节”“飞飙忽旋”“俯偻回旋”等句子，似均与胡旋舞有类似形象；而“将腾跃之激电”的腾跃状又与胡腾舞的腾跃姿这一典型动作存在一定的相似性。另，如图所示（见图 24），三大西域胡舞在拧身撅臀、推胯扭腰、提膝单腿立等舞姿图像上也具有一定的胡舞方面动作特征的共通性。此外，如第一章节所言，粟特族是一个好歌舞的民族，康国乐、安国乐、泼寒胡戏、胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞等均为粟特人跳的舞蹈，除了胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞这三大西域胡舞之间有相互借鉴、相互贯通的动作特征以外，康国乐中以急转如风的胡旋舞最为特色，甚至泼寒胡戏当中也出现过胡旋舞片段，由此，更进一步说明了粟特诸多乐舞形象之间存在着共通性的特征。并且，由于康国在魏晋南北朝时期一直都具有着粟特民族的宗主国地位，并且在艺术方面对粟特其他小国的影响力都是非常巨大的，因此也导致了与康国保持密切往来的石国乐舞柘枝舞对于康国乐舞，甚至中亚粟特民族地区的渗透与影响，从而也促使胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞的表演上存在诸多相似性。

图 24-① 河南安阳修定寺唐塔砖雕胡腾舞（吴曼英绘）[①]

[①] 孙景琛、吴曼英：《中国历代舞姿》，上海文艺出版社 1982 年版，第 114 页。

图 24-② 敦煌 220 窟[1]

图 24-③ 唐兴福寺半截碑

柘枝舞自身最典型的形态特征，即是具有着变化之美和刚柔相济的舞风，这一动态特征要做到用静态图像鲜明地捕捉与记录，则稍显不易。柘枝舞的动态特征更多的是在运动过程中形成的，或雄健的表达呈现方式，或柔媚的动作运动方式，时骤时缓，因此，诗歌中更多出现的是“复来兮飞燕，去复去兮惊鸿”“拥惊波与急雪，卷祥云及瑞烟”“将腾跃之激电，赴迅疾之惊雷”等比喻类句子来形容其动态形象。

小结：

从文史资料中的柘枝舞形态描述中，笔者分别从舞姿、伴奏乐器、妆服道的层面了解了柘枝舞形态的程式化构成。而从考古文物图像所示的直观的柘枝舞具

[1] 刘青弋：《中国舞蹈通史·古代文物图录》，上海音乐出版社 2012 年版，第 308 页。

体形态中，笔者了解到在不同朝代、不同地域背景之下的柘枝舞不仅具有着柘枝舞程式化语汇中的共同特征，同时在一定程度上还各自彰显着不同的审美风范。例如文史资料中有谈到舞者头戴花冠的描述，即“撼隆冠之繁珂兮”“柘枝冠”“头戴凤冠”等，正与文物图像中五代冯晖墓出土的花冠舞俑、后蜀赵廷隐墓出土的花冠舞俑的图像所示存在一定的相似性，但一个是五代时期的，一个是后蜀时期的；一个是在陕西冯晖墓，一个是在成都赵廷隐墓，因此即便都为头戴花冠，却因朝代和地域层面的前提条件而在冠饰的形态方面存在一定的差异性。

此外，通过文史资料与文物图像对柘枝舞形态的共同佐证，笔者另发现了二者共同辅助说明了柘枝舞在民族服饰、胡风舞姿、对舞相彰这三层面突出强调的形态特征：

其一，在民族服饰方面，除了上文提到的花冠方面的一致性以外，隋代虞弘墓椁座后壁墨绘图、唐朝西安大雁塔的门楣石刻、唐兴福寺半截碑、敦煌 217 窟中又同时出现了荷花毯子（或池子）的道具图像，而前文也谈到了荷花道具一方面是作为佛教象征意义时出现的，另一方面则是作为唐代舞蹈中的常用典型道具而出现的，软舞柘枝便是如此；另，隋代虞弘墓椁座后壁墨绘图以及敦煌 320、334、341 窟中舞者饰金铃的形象，又与“金铃错落”“旁收拍拍金铃摆”的文史资料中的描述不谋而合，而金铃在柘枝舞表演过程中不仅是民族服饰的象征，更是起到了成为柘枝舞表演时伴奏乐器的作用；此外，笔者发现柘枝舞的文图图像中所示舞者多是穿着窄长袖，而身着窄长袖不仅是唐代其他舞蹈的服饰特征以外，其实也存在于柘枝舞的表演过程中，舞者即便没有窄长袖也会手执飞巾作舞，而唐兴福寺半截碑上、后蜀赵廷隐墓出土、五代冯晖墓出土的文物图像中身着窄长袖的舞人，正与“翘袖中繁鼓”“长袖入华裀”“香衫袖窄裁”“却翻柔紫袖”等有关袖舞描述的文史资料共同进行了窄长袖衣着方面的作证。

其二，胡风舞姿其实是初判柘枝舞形态的基本条件，只有当柘枝舞的文史资料和文物图像中都具有胡风舞姿的典型特征了，才能进一步分析与判定作为胡舞之一的柘枝舞自身所独有的艺术特征。而前文提到胡舞多是呈现出拧身、提膝、

翘臀、推胯、折转旋拧、S 型体态等具体表现形态，这一形态特征不仅与柘枝舞文史资料中提到的“急拍来时旋折身”“乍折旋以赴节”“亚身踏节鸾形转”“蹲身处”等描述所构成的动作体态造型相似，另与唐兴福寺半截碑、五代冯晖墓、隋代虞弘墓椁座后壁墨绘图以及敦煌壁画中的柘枝舞人所跳的拧身、提膝、翘臀、推胯等 S 型胡风舞姿存在一定的相似性。由此可见，胡风舞姿也正是柘枝舞文史资料与文物图像所示形态的共性特征。

其三，对舞相彰则是当柘枝舞形态具有胡风舞姿的前提条件时所应具备的。对舞，顾名思义是需要两个人来共同完成的，而双人舞形态的柘枝舞多是出现在中晚唐时期。唐兴福寺半截碑上的、五代冯晖墓出土的以及敦煌 148 窟壁画上的柘枝舞图均是表现出了柘枝舞的对舞特征，正与文史资料中谈到的“对舞相占”“双降”“并举”“齐张”“齐声踏采莲”“和容”“相跳”等对称而舞的动作体态具有着明显的共同性。因此，对舞相彰也成为判定西域胡舞中是否为柘枝舞的必要前提，这也成为其他胡舞所不具备的柘枝舞自身的典型特征。

第三章 柘枝舞“流”

柘枝舞自北周传入中原后至唐及宋的发展流变过程折射出了：一方面柘枝舞在每一个形态转换的历史节点上都彰显着鲜明的时代特征，另一方面不同历史时期的柘枝舞都标志着时人对舞蹈形态的审美观念的流变。而柘枝舞的时代审美流变大致可分为三个朝代、三个阶段：初传中原时的粟特本土意识（北周至唐）、双人舞形态的传承与创新（中晚唐）、中原审美下的解构与重构（宋）。“三个朝代、三个阶段”，则具体可通过其一，跨朝代的诗人诗作与流变之关系加以分析；其二，不同表现形式的审美演进之具体特征加以分析。

第一节 唐宋诗词中折射的柘枝舞变迁

笔者据可参考文献统计，唐诗、宋词中共有 42 位诗人撰写了多达 60 首（已排除掉重复的 2 首诗作）有关柘枝舞的诗歌（见表 1），其中，唐诗中即有 46 首描写柘枝舞的诗歌，占据大半。其中，常咏乐舞方面诗歌的唐时人张祜在撰写有关柘枝舞诗歌方面占据比例最大，此外，据可考史料得知其中的 9 位诗人唯独仅挑了柘枝舞作为舞蹈诗歌的选材，并且柘枝舞较之同时期三大西域胡舞中的胡腾舞、胡旋舞，在诗歌咏诵方面占据最大比例，也是诸多乐舞诗种类中较为庞大的部分。由此，一方面可初步看出柘枝舞的流行与兴盛程度，另一方面大量的柘枝诗词为研究柘枝舞提供了重要的史料文献，为深入探究柘枝舞形态铺垫了前提基础。并且通过这些不胜枚举的颂扬诗篇，可以看出，其一，柘枝舞成为众多诗人的创作对象，影射出唐、宋时期的文人在历史流变长河中随时代变迁而历经不断跋涉后沉淀下来的心路历程；其二，柘枝舞为诗词提供了大量创作素材，成为诗词中对西域乐舞文明描述的华彩篇章；其三，在丰富诗词内涵的基础上，也增添了诗词的史学价值和美学价值。

折射时代政治面貌的唐代诗歌经历了初、盛、中、晚不同时期的诗风转变，屠隆在《唐诗类苑序》谈道：“初唐之政善，其风庞，诗葩而含；盛唐之政治，其风畅，诗蔚而藻；中唐之政衰，其风降，诗惋而弱；晚唐之政乱，其风蔽，诗

飒而悲。”[①]由此一定程度上说明了唐诗在不同时期的诗风特征。

宋之词，即宋词的发展同唐诗一般经历了诞生、发展、顶峰、衰落几个不同的发展阶段，拥有着曲折而漫长的发展历程，并大致可分为婉约派与豪放派两大流派，婉约派以细致、精妙、柔美、清新见长，内容多为儿女情长以及生活中的细微小事，豪放派以豪迈、大气、自由见长，写作视野较为深远、宽广，写作形式较为宽松、自由。

一、唐诗人与柘枝舞

如表 1 所示，从最早咏诵柘枝舞的诗人诗作，以及大量柘枝舞诗作开始涌现的历史时期，可以看出，柘枝舞在唐朝主要存在于中晚唐时期的诗作中，显示出了柘枝舞在中晚唐时期的流行程度。而这一时期，安史之乱的熊熊战火使得盛唐帝王唐玄宗，早年励精图治开创的我国封建社会最为璀璨的时代土崩瓦解，给唐朝带来了不可逆转的迫害，并且到了唐朝中后期逐渐开始显得满足现状而沉溺享乐之中，唐朝因此由朝气蓬勃的盛唐跌落至渐趋衰微的中唐。在此背景之下，地方势力便有了可趁之机而不断削弱中央集权，整体经济发展呈现出倒退迹象，最终，使得盛唐文人志士的豪放自信也开始慢慢变得含蓄内敛。

（一）中唐之王建和张祜

王建作为生活在中唐时期的中下层官员代表，出身寒门，年少时离家从师求学，后赴长安谋仕未成而怀才不遇，便多年山居；而立之年，选择了辞家从军秣马的远征播迁生活，数年间从军走马的生活促成其创作多以边塞诗歌为主；知命之年，却已是白发苍苍而初为官吏，任昭应县丞的卑微官衔，十年后，又转迁太府寺丞、秘书郎、侍御史等低下的散官；古稀之年，终获一生宦途中最高官职，即陕州司马，却任职两载左右便被罢免，后归居不到五年便离世。由此可见，王建一生辗转各地谋生、任职，而他的大量佳作正是在这些到处迁徙的流离生活中创作产生的，舞蹈诗作同样如此，借此抒发那些难以释怀的多舛遭遇与积郁心结。对于舞蹈诗作则主要散见于他最著名的大型七绝联章组诗《宫词一百首》中，王

[①] 孙琴安：《唐诗与政治》，上海人民出版社 2003 年版，第 112 页。

育红在《王建<宫词>百首作时考》一文中分析该诗记录的是长庆末至宝历末年间（即穆宗、敬宗时期，公元 823-827 年）的唐代宫廷禁苑的日常生活[①]，涉及对唐代宫廷舞蹈的描摹、呈现，以知悉唐代宴乐面貌，而“玉箫改调筝移柱，催换红罗绣舞筵。未戴柘枝花帽子，两行宫监在帘前”即为《宫词一百首》中描述柘枝舞形态的诗句，讲述了宫中舞伎表演柘枝时赶场慌乱的场面，语句之间平和、低调、细致，借乐舞艺术淡去旅居他乡、仕途不易的忧郁之伤感。

张祜作为生活在中唐时期的布衣处士代表，多年流落江湖，虽饱读诗书、德才兼备，却不愿入仕为官，平生游历四方，足迹遍及杭州、常州、池州、同州、宣州、徐州等大江南北，每途经一地，即有达官贵戚以宴会相邀，因此而有机会观看到各式各样的舞蹈表演，并借助自身得天独厚的乐舞修养而创作了大量的舞蹈诗篇，其中描述柘枝舞的诗歌多达数十篇，一方面显示出了张祜对柘枝舞的迷恋与偏爱，另一方面也在一定程度上可以看出柘枝舞在唐朝时期的流传与盛行程度。借着张祜在游历生涯中创作的柘枝诗歌，一是借此可以进一步加深对柘枝舞舞容、舞服的认知，呈现出了既有西域风情又具中原风貌的多姿形态；二是显示出了柘枝舞的地域性特征，即不同地方有不同的舞蹈表演方式，且柘枝舞分布极广，京都长安、同州（今陕西境内）、常州（今江苏境内）、杭州、潭州（今湖南长沙）、四川均有舞柘枝的情形，且上至宫廷、下至达官贵族均有不同的观赏柘枝舞的娱乐方式；三是见证了柘枝舞在历史发展进程中的发展与演变，从女子独舞到童子双人舞，以及渐渐出现的专业舞者柘枝伎；四是从宫廷到达官贵族中对于柘枝舞的不同记载与描述可以看出，达官贵族较之宫廷的柘枝舞形态更具有随意性、多样性、自娱性色彩。

（二）晚唐之薛能

进入晚唐时期，连年的战乱加上外族不断入侵，使得唐王朝即将土崩瓦解，百姓承担着巨大的赋税和兵役生活，生活在水深火热，朝政腐败、国力日衰。这一时期的诗歌也多为对经济压迫、政治腐败、社会动乱的揭露，以此借助文人的

[①] 王育红：《王建<宫词>百首作时考》，《中国韵文学刊》2007 年第 1 期。

视角来更好地了解晚唐衰落的唐王朝历史。

薛能作为生活在晚唐时期的高级官僚代表，仕宦显达，多年从仕他乡并累迁至工部尚书，此外，还先后担任感化军、武宁军和忠武军节度使，因此有机会游历众多地方，而使得他有多首寄送赠答、游历登临之作。对此，在他的《柘枝词三首》中，一是借助战争场面反映出了他的军旅生活，极为类似盛唐边塞诗的气魄，显示出薛能坦荡、豪迈的一面；二是官位显赫而显得仕途顺利，因此为纵酒狎妓提供了前提，与歌伎、舞伎交往密切频繁，以此寻找旅居他乡的寄托，"歌舞小婵娟""罗衫半脱肩"就是他为柘枝舞伎所作的较为露骨的诗句，显示出晚唐时期乐舞过于迷艳而迷惑君心的发展倾向。

二、宋词人与柘枝舞

安禄山父子和史思明父子，作为唐朝时期制造"安史之乱"这场叛乱的领导人群，从他们的祖源深入探究可发现他们其实是唐朝称之的"杂种胡"。而他们所发动的这场叛乱在当时给唐代整个经济社会造成了巨大的创伤，因此在安史之乱的平息过程中，甚至以后很长一段时间里，唐朝境内（甚至宋朝时期）出现了对西域胡人及"胡化"现象的抵制与排斥，并且把这种"胡化"倾向看成是安史之乱的直接原因和唐王朝衰败的间接原因。到了宋代，结束了唐末五代长期以来各地割据、兵荒马乱、民不聊生的局面，建立了由汉人统治的全新的大一统国家，但却未能做到真正统一全国，与辽、金、西夏长期形成对峙局面，因此，宋词人一方面表现出空前未有的忧患意识，另一方面一改唐朝的气势恢宏而彰显着内秀、自省的风格特征。

就拿史浩的《鄮峰真隐漫录》与王义山的《乐语》来说，柘枝舞虽尚有"锦帽""金铃""箫鼓"等胡风遗迹，但也出现了"纤腰束素"这样颜色纯粹、不艳丽的束带，改变了唐代柘枝舞的"带垂钿胯花腰重"之艳丽的装饰，此外，舞蹈表演上，"女队蹁跹呈妙舞，腰翻翠柳，步趁金莲""不妨连臂，大家重与，楚舞更吴歌"，可以看出侧重强调女舞者以纤腰为美，翩跹起舞、妩媚动人，此外，还继承了屈柘枝的荷花道具，并出现了"大家重与"的群舞形式柘枝舞，加之形

容其似“楚舞”“吴歌”这样以飘逸、徐缓、婉转为美的舞蹈，均显示出了宋朝时期的柘枝舞正朝着独具一格的中原舞风趋势发展演变着。另外，从诗文的结构上来看，《乐语》中描述到柘枝队舞的表演程式是以“致语……唱……勾问队心……勾队……遣队……”这样结构清晰、角色分工明确的方式展开表演。由此，宋词中的柘枝舞可以归结为以下几点特征：其一，从宋词中明显看到了柘枝舞汉化的发展倾向，拒绝时下的域外民族舞蹈的渗入，一定程度上吸取了唐王朝灭亡的惨痛教训；其二，这一时期在政治上忧患意识的渗透，使得宋代柘枝舞动作较之唐代的大气不羁而显得更加娇柔纤弱；其三，内秀、自省的文人气质，使得柘枝舞追求程式化的表演方式，因而在乐舞的整体呈现方面显得规规矩矩、板板正正，少了些自由，多了些约束。

三、诗人诗作与流变关系之分析

从这些舞蹈诗作的创作主体出发的思考，需要认识到诗词的创作大多是诗人在不同时代、不同时期观看客观物象的基础上进行主观心象构思后的产物，是诗人在观看完舞蹈表演后的思维运动产物。而他们的身份、地域、境遇、心态等因素均会影响到创作主体的选择视角，从而对诗体产生重要的催化剂作用，进而以此呈现诗人在不同阶段发展流变过程中对柘枝舞的接受、描摹、复现、再造。

从创作时间上来看，自生于公元755年的杨巨源伊始，可以看出柘枝诗篇多集中于中晚唐时期的创作之中，此时，唐帝国光芒万丈的气焰已渐趋没落，君王昏庸，官宦争权，朋党结派，藩镇割据，最终使得唐帝国走向崩溃瓦解，但这一时间却是柘枝舞大为兴盛的时期。其一，反映出帝王醉心沉迷于乐舞享乐的昏庸态势；其二，中晚唐时期，诗歌中对于唐代三大西域胡舞的描述主要集中于柘枝舞，在一定程度上显示出了柘枝舞因其自身的发展魅力而代之胡旋舞、胡腾舞而兴起，彰显了柘枝舞艺术与技术方面较为突出的精湛与高超；其三，由创作诗歌的热度可以看出安史之乱后的反胡现象并没有影响柘枝舞的传播，反而更进一步肯定了柘枝舞舞蹈本身价值的可持续性。

从创作地域上来看，依据诗人的籍贯及创作背景，大致可以看出今陕西、河

南、安徽、江苏、浙江、四川、湖南、江西等地均有柘枝舞迹，总体上占据了广阔大唐帝国时期版图的绝大部分（见图 25），显示出柘枝舞发展流变过程中流传与传承的地域之宽广。

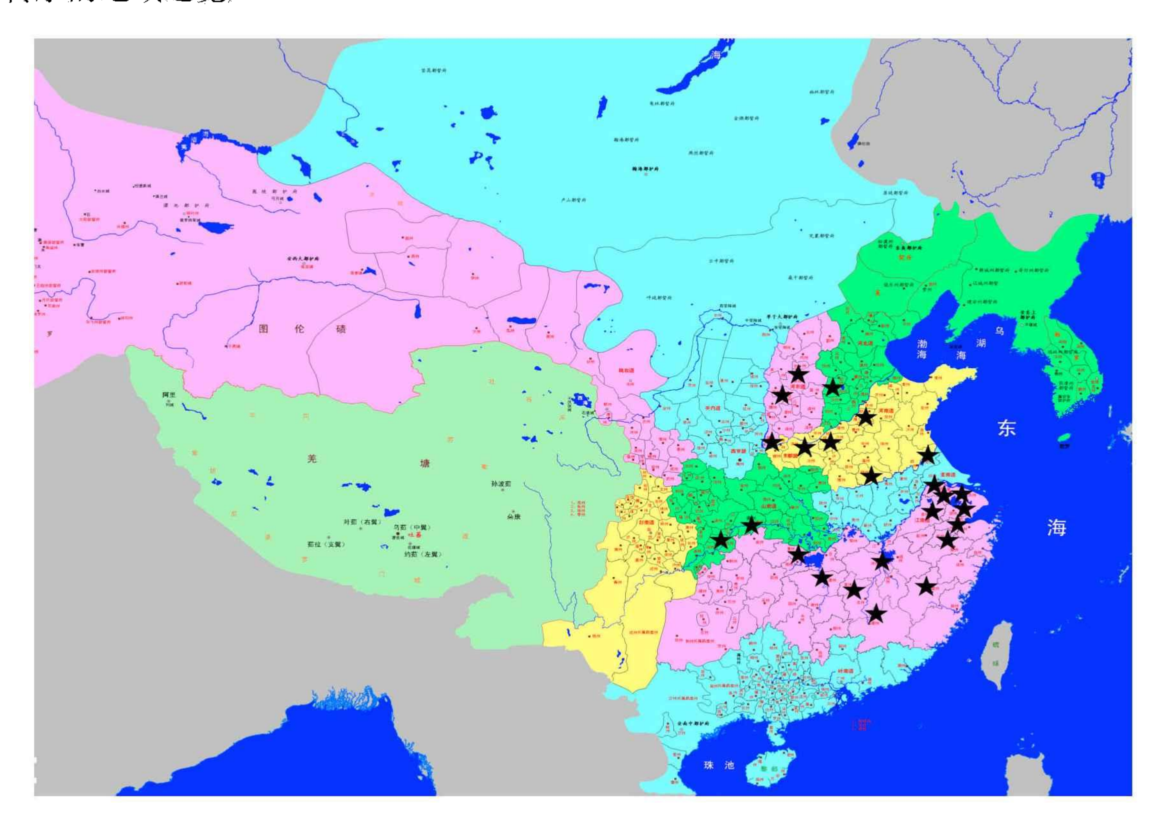


图 25 柘枝舞分布地域图

从创作者的身份上来看，作为上层阶级的高官身份诗人，依据自身权势而有机会观赏并记录宫廷内宴的演出场面，或是自设家宴、纵情歌舞；沉寂中下僚身份的诗人，多是寄观赏于达官贵族之家，或类似于王建那样凭借宦官王守澄的见闻转述发挥想象力去勾勒舞容；布衣处士身份的诗人，则既可以自由游走于各地刺史的府邸宴席，又可以穿梭在熙熙攘攘的市井街头,因此为他们提供了极为广泛的创作素材，进而创作出了种类繁多的关涉柘枝舞的诗篇，是柘枝舞发展流变过程中的有力传播者。由此可见，以诗人身份与舞蹈诗作之间关系作为出发点，可以看出不同身份、不同阶级的诗人所呈现出的舞蹈诗作面貌也各具特色，对柘枝舞在发展流变过程中的传播产生不同层面的影响作用。

从创作者的诗风上来看显示出了一定的多样性特征。在边塞诗方面，杜牧的“王颁兵势急，鼓下坐蛮奴”，借吊古、感怀的主题在字里行间中彰显豪迈旷达

的诗风，此外，薛能的“震鼓伐西羌。战血粘秋草……悬军征拓羯”，也显示出战火烽烟的边塞气魄；在送别诗方面，杨巨源的《寄申州卢拱使君》中“小船隔水催桃叶，大鼓当风舞柘枝”，借赏柘枝舞来寄于即将出征的友人以慰勉之词与激励之言；在咏物言志方面，李群玉的《伤柘枝妓》中“曾见双鸾舞镜中，联飞接影对春风。今来独在花筵散，月满秋天一半空”，借时过境迁的柘枝舞表演形式寄托仕途不顺而满怀郁悒的心态。此外，刘禹锡的《观柘枝舞二首》《和乐天柘枝》、白居易的《房家夜宴喜雪戏赠主人》等均是创作于诗人被贬之时，他们则多是借助所观赏的柘枝舞姿美态来消磨、淡化仕途失意而产生的积郁心结。张祜《观杨瑗柘枝》中的“看看舞罢轻云起，却赴襄王梦里期”、《李家柘枝》中的“长恐舞时残拍尽，却思云雨更无因”，更是带有着中晚唐时期朝廷腐朽的艳词妖姿之韵，诗句显得十分露骨。在宋词豪放派、婉约派方面，史浩的“清歌妙舞”“暂归缥缈仙都”，用婉约派的诗风记录了贵族小型柘枝队舞的具体表演程式，王义山的“共祝无疆”以及“献与千官头上戴，年年万岁声中拜”诗句，则更偏于豪放派，舞柘枝以共祝无疆为主题，描摹了宫廷大型柘枝队舞的面貌。可以看出，不同历史时期的诗风在不同时代背景作用的前提下，反映出不同表现主题、审美趣味、表演方式的柘枝舞之发展流变。

第二节 唐宋之际柘枝舞形态之流变

唐朝按照舞蹈的风格特点将广泛流传于各阶层的小型表演性舞蹈分为健舞、软舞两大类，据盛唐开元年间的《教坊记》载：“垂手罗、回波乐、兰陵王、春莺啭、半社、渠借席、乌夜啼之属，谓之‘软舞’。阿辽、柘枝、黄獐、拂林、大渭州、达摩之属，谓之‘健舞’”[①]；晚唐成书的《乐府杂录》载：“有健舞、字舞、花舞、马舞，健舞曲有棱大、阿连、柘枝、剑器、胡旋、胡腾。软舞曲有

[①] ［唐］崔令钦：《教坊记》，上海古籍出版社 2012 年版。

凉州、绿腰、苏和香、屈柘、团圆、旋甘州等。”[①]可知，柘枝舞隶属健舞类，它那矫捷明快的动作特点同时也正是唐人蓬勃、昂扬的时代心理投射；到了晚唐时期，在柘枝舞的基础之上中原还发展出了软舞屈柘枝的表演形式。

宋朝继承唐朝舞蹈的发展脉络十分清晰，例如宋朝宫廷队舞多是吸收继承了唐朝技艺兼具的、颇有影响力的表演性舞蹈，在唐代同名乐舞的基础之上进行发展、变革而形成的。以柘枝队舞为例，《宋史•乐志•卷一四二》载："队舞之制，其名各十。小儿队凡七十二人：一曰柘枝队，衣五色绣罗宽袍，戴胡帽，系银带……九曰儿童解红队，衣紫绯绣襦，系银带，冠花砌凤冠，绶带……女弟子队凡一百五十三人……”[②]可知，宋代继续传承、发展下来的柘枝舞，在这一时期，出现了柘枝队、儿童解红队这两种经过变革、改造后的具有宋朝时代风格的乐舞表演形式，其中儿童解红队的史料不详，但依名字可看出其与唐代解地红存在一定的继承关系。

综之，可大致将柘枝舞的形态流变归结为：从独舞形式的健舞柘枝，到双人舞形式的软舞屈柘枝、双柘枝和解红歌，再到群舞形式的柘枝队舞和儿童解红队舞。（见表 2）

一、独舞形态的柘枝舞

以独舞为表现形式的柘枝舞属健舞类，舞蹈上以矫捷袅娜、刚柔相济、变化丰富为主要风格特征。

适逢矫捷明快的俊朗风格时，“紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时”“急拍来时旋折身”“亚身招拍腕频斜”“亚身踏节鸾形转”“翘袖中繁鼓”。其中，从“蹲身”“旋折身”“亚身”“腕频斜”“鸾形转”“翘袖”这几个词语描述可以看出，其一，舞蹈节奏急促，动作干脆利落，有力度，且幅度大。“翘”字本身就带有一股脆劲儿，“亚”有俯、低垂的意思，张相《诗词曲语辞汇释 • 卷五》有“亚，犹低也；俯也”[③]，在舞蹈中“亚身”可能是一种倾身、俯身的姿态，与“折身”

[①] ［唐］段安节：《乐府杂录》，四库馆出版社 1868 年版。

[②] ［元］脱脱：《宋史》，中华书局出版社 1985 年版。

[③] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典 • 三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第

类似，下身动作配有动作幅度较为明显的“蹲身”姿，以及较为有力度的“踏”步姿，此外，“旁收拍拍金铃摆，却踏声声锦袎摧”“长恐舞时残拍尽”诗句中，描述到在舞蹈时，金铃作摆，舞步急促，甚至有时常担心某个特定动作没跟上节拍会导致后续节拍不完整，由此可见舞蹈动作的敏捷度之高。其二，舞蹈中含有一些稍显难度的技术类动作。其中“鸾” 在《说文·鸟部》中有“鸾，亦神灵之精也”[①]，而“鸾形转”则是形容旋转舞姿极美也，仿若仙女下凡，在旋转的基础之上与“折身”“亚身”“踏节”的动作、“急拍”的音乐相配合，由此加强了对舞者表演能力的考验。矫捷明快的舞蹈动作必然耗费体力，更何况是一位女舞者，因此每每舞毕，舞者的衣服都会被汗打湿，诗中有描述到“汗透罗衣雨点花”“莫惜新衣舞柘枝，也从尘污汗沾垂”“当筵舞汗销胸雪”，或衣衫因舞蹈动作幅度大而舞毕变得稍显凌乱不整，例如“罗衫半脱肩”“纤纤玉笋罗衫撮”等描述到舞者衣衫滑落袒肩、袖子褶皱有纹的情形。

适逢风姿绰约的柔美时，“微动翠蛾抛旧态，缓遮檀口唱新词”的“微动”“缓遮”，“背面羞人凤影娇”的“羞”和“娇”，“白雪慢回抛旧态”的“慢回”。此外，翠娥时而向观者抛去媚眼，眼眸含情、含笑动人，即“倾眸溯华榱”“深情记处常低眼”，时常勾得君子情迷其中、无法自拔，诗歌中也因此产生了极具封建地主贵族腐朽趣味的艳字妖词，充斥着貌似风雅的露骨之意。例如“画筵曲罢辞归去，便随王母上烟霞”“看即曲终留不住，云飘雨送向阳台”“料君即却归朝去，不见银泥衫故时”“看看舞罢轻云起，却赴襄王梦里期”“长恐舞时残拍尽，却思云雨更无因”“愁见曲终如梦觉，又迷烟水汉江滨”“长恐周瑜一私顾，不教闲客望瑶臺”“须臾曲罢归何处？称道巫山是我家”“只恐相公看未足，便随风雨上青霄”。

由此，柘枝舞时刚时柔的表演方式中催生了刚柔相济的动作特征，一方面成为整个舞蹈表演过程中极具特色的表现特征之一，另一方面表演过程中经常使用

---

23 页。

[①] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 4672 页。

“刚”“柔”这样具有鲜明反差的舞蹈处理方式，因而显得尤为突出，尤其是在舞蹈过程中的袖舞、入破、曲终、腰功等表演处都有所体现。袖舞时，时而出现有力度地“翘袖”，时而出现“却翻柔紫袖”的柔美；入破、曲终时，堪称舞蹈中的特殊精华舞段，舞者即便已是汗透衣衫，却仍有情流露出媚骨动人的舞姿，即便动作繁多，却仍要柳枝款摆，从而诗句中出现了类似“入破凝姿动脸霞”“急破催摇曳，罗衫半脱肩”“曲尽回身处，层波犹注人”的描写，这类诗句中透露出了柘枝舞在尤为动人之中彰显的刚柔相济的舞姿舞态；展现腰功时，舞者腰肢纤细若无、轻如仙女，却能做到舞时显得强健有力、快速敏捷，而尽显柔韧之风，柔时，“体轻似无骨，观者皆耸神”“软骨仙蛾暂起来”“花钿罗衫耸细腰”，体态优美可人；韧时，“鼓催残拍腰身软”“画鼓不闻招节拍，锦靴空想挫腰肢”，迅捷的节拍本身在一定程度就已经提高了舞蹈表演难度，而柘枝舞伎不仅能在迅疾的节奏中踏节起舞，并且还能够通过灵活变换的腰身兼顾着对于女性细腰的强调。此外，某个特定舞蹈动作的呈现过程中也存在着借助刚与柔的运动方式来加以表现，例如“紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时”，即便是“蹲身”“踏节”这样本身就显得幅度大、有力度的舞姿，也伴有着“宛蹲身”“柔踏节”的“宛”“柔”，在刚柔相济之中灵活切换的表达方式，其实对舞者的表演能力也提出了一定的考验。

柘枝舞整体动作表现的过程呈现出了极为丰富多样的变化之美，沈亚之《柘枝舞赋》对其整个表演过程做了综述：

①“跪闪举以挥獝兮，拖旋襟之襜曳；”[1]

“跪闪举”和“拖旋襟”为两组狂放、飞快的舞蹈动作。“跪闪举”时，舞者从屈膝跪地姿迅速地变化到直立举袖姿，动作幅度大；“拖旋襟”时，舞者通过快速旋转呈现出衣襟飞舞摇曳之姿。其中，“獝”在《玉篇•犬部》中有“獝，狂也”，有狂放之意；[2]“襜”在《说文》中有“襜，衣蔽前”，即指系在身前的

---

[1] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[2] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典・三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 1369 页。

围裙。[1]

②“骛游思于情杳兮，注横波于秾睇。”[2]

这句则主要呈现的是舞者通过眼神来表达情感的内心戏。“骛”在《说文》中有“骛，乱驰也”，有乱、乱跑之意；[3]“杳”在《说文》有“杳，冥也”，有深幽、幽暗之意；[4]用“横波”借指妇女之目，即指比喻女子眼神流动，如水横流；“秾睇”在《广韵•齐韵》有“睇，视也”，而秾[5]有浓、深之意，秾睇则意为熟视，注目细看。[6]女子思绪神游，情深且幽，眼神流动，媚眼动人，款款深情，令人神迷。

③“顾巧度之无穷兮，将多变而若云；”[7]

动作如天上流动的云朵一般而变幻无穷，既巧且妙。

④“扬厉唱于鼍鼓兮，俪兰露之芳津。”[8]

前半句显示出了舞蹈中的“刚”，后半句则流露出女子似水般的柔情。“扬厉”，有意气风发之意，语本《礼记・乐记》中有“揔干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之事也”；“俪兰”本为水仙的别名，此处则喻指女子；“芳津”则喻指女子润泽的皮肤。[9]即：伴着节奏鲜明且尽显意气风发的鼓声，女子可能因快速的节奏催得动作急促而袒露肌肤，一方面显示出女子舞蹈表现的韧性十足，另一方面显示出舞蹈动作的魅惑十足。

---

[1] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典・三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 3118 页。

[2] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[3] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典・三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 4568 页。

[4] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典・三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 1169 页。

[5] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典・三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 2635 页。

[6] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典・三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 2492 页。

[7] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[8] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[9] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典・三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 1617 页。

⑤“汩旁俯以袅影兮，荡风蕖于横茵。”[1]

伴着在风中摇曳的荷花与嫩草，在水流中倒映出女子袅娜般的身姿。

⑥“愕兮若惊，弛兮若懒。然逴姹，翔然嫣婉。”[2]

时而快速敏捷，令人惊诧；时而慢态迟缓，似飞舞的仙女般貌美动人、婉约动人。进而突出强调了舞蹈表现中刚柔相济的舞风。其中，“逴姹”有惊诧之意。

⑦“振修褎以抛拂兮，韬纤肱以糅绾。”[3]

此句为柘枝舞中有关袖舞的描写。其中，“褎”在《说文•衣部》中有“褎，袂也”，有衣袖之意；[4]“韬”在唐慧琳《一切经音义·卷六十四》引《考声》有“韬，藏也”，意为包藏、隐藏；[5]《集韵·换涸》有“绾，绛淺色”。[6]舞者挥动华丽的衣袖，时而拂袖抛向空中，袖衣在混合着绾色系的衬托下，却难以掩盖舞者那纤细的胳膊。

⑧“差重锦之华衣，俟终歌而薄袒。”[7]

“俟”在《玉篇·人部》有“俟，候也”，《字汇·人部》有“俟，待也”。[8]意为舞者身穿被珠宝饰品装饰的锦绣华衣，待曲终时，或汗透而袒露内衣，或外衣滑落而袒露内衣。从而一方面表现了女舞者的魅惑惹人迷，另一方面表现了舞衣巧妙且华美的做工。

⑨“既而抑倚昂才开，蹈节振臂。”[9]

此句中包含了“抑”（向下压）“倚”（靠着）“昂”（抬、举）“开”“蹈节”

---

[1] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[2] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[3] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[4] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 3101 页。

[5] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 4510 页。

[6] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 3420 页。

[7] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

[8] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 168 页。

[9] ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

（舞步应和节拍）“振臂”的动作语汇，可以看出舞蹈动作的繁杂性与多样性。

⑩驱捷蹀以促碎，尽戎仪于弱媚。[①]

“蹀”意为踏脚，蹈，在《广雅·释诂一》有“蹀，履也”，《集韵·帖韵》有“蹀，蹈也”。[②]前半句中的“驱”“捷”“蹀”“促”，四个字表现了四组动作，显示出了舞蹈的刚性，后半句“弱媚”则显示出了舞蹈的柔性。总体来看，节拍紧凑，动作繁碎，却不失西域胡风仪态中的柔媚动人，舞蹈表现出刚柔相济的特征。

⑪见孙律于武姓，入西河之剑气。[③]

此句中包含了两个典故，一个是世界上最早的军事著作《孙子兵法》之英武，一个是公孙大娘舞《西河剑器》的豪健，以此来形容舞蹈表现风格上的英武豪健之风。加之后句的“曲响未遒，边风袭吹。闻代马之清嘶，发言禽于咏类”，正与健舞之节奏明快、矫捷雄健相呼应。此外，还可以看出舞蹈的繁难性，令白居易直呼“看校十年迟”，并不是普通舞者模仿几天就能掌握的，而是要经过十年，甚至更长时间的磨练才能谈得上驾驭整个舞蹈的表演过程。

二、双人舞形态的柘枝舞

双人舞形态的柘枝舞有屈柘枝、双柘枝、解红歌共三种舞蹈表现方式。屈柘枝，隶属软舞类，是从健舞柘枝发展而来的，健舞柘枝是从西域传入中原的具有浓厚西域民族风格舞蹈，软舞屈柘枝则是将这一西域舞蹈与汉族传统舞蹈相融合后的产物。除了屈柘枝以外，双人舞形态的柘枝舞另衍生出了双柘枝、解地红两种与屈柘枝极为类似的表现形式，其中双柘枝多指代女子舞，白居易记述了李、马二伎舞柘枝的场面，张祜记述了周员外的二家伎双舞柘枝的场面；解地红则多指代英童舞，和凝《解红歌》中有“两个瑶池小仙子，此时夺却柘枝名”的描写。

---

① ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

② 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 3721 页。

③ ［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

（一）整体特征

双人舞形态柘枝舞的表演者大致可分为女子、英童这二类。女子舞时，偏妩媚风，英童舞时，偏童趣风。二女伎舞时，多为宫廷舞伎或贵族家伎，《醉后题李马二妓》中有“疑是两般心未决，雨中神女月中仙”，《周员外席上观柘枝》中有“小娥双换舞衣裳”，《伤柘枝妓》中有“曾见双鸾舞镜中”，《宫词百首》（和凝作）中有“坠仙双降五云中”。将舞伎比作似仙女般从天而降、似神鸟般飞舞，此外，“娥”有美女之意，《文选·陆机<拟古诗十二首>之二》有“齐僮《梁甫吟》，秦娥张女弹”，李善注引《方言》曰:“秦俗美貌谓之娥。” 用“小娥”一词来形容二舞女仙姿佚貌。二英童舞时，《小儿诗》中有“臂膊肥如瓠，肌肤软胜绵……头依苍鹘裹，袖学柘枝揎”，形容还带有着婴儿肥的英童，头戴参军戏当中苍鹘角色的头饰，模仿柘枝舞中揎袖的动作，风趣逗人、乖巧可爱；失撰人名的《柘枝词》题引中有“用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二莲花中藏，花坼而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也”，记述了屈柘枝的整个表演过程，二女童身着西戎装束，藏于具有中原审美特征的荷花花苞中，音乐响起时，荷花绽放，二女童相对而舞，舞蹈显得雅致且巧妙，如此舞美设计可谓巧夺人心。

双人舞形态柘枝舞的表现形式上以对舞形制最为特色。表演时，二舞者相互呼应，舞姿协调一致，整齐而又富有对称变化之美。《周员外席上观柘枝》中有“鸾影乍回头并（一作对）举，凤声初歇翅齐张。一时欻（一作折）腕招残拍，斜敛轻身拜玉郎”。将表演者形容为二鸾鸟飞舞，对影成双，其中“并举”“齐张”两个动词，均可以看出舞蹈时的对舞表现特征。此外，通过诗歌后半句中的“欻（一作折）腕”“招残拍”，可以看出，虽已是不同于独舞形态的柘枝舞表现形式，但舞蹈动作仍讲究力度、敏捷、技巧，《柘枝舞》（郑在德作）一诗中又有“三敲画鼓声催急，一朵红莲出水迟”，形容舞时节奏明快、敏捷度之高；并且舞后“斜敛轻身拜玉郎”可以看出双人舞形态的柘枝舞同样彰显了女子的妩媚之态，《醉后题李马二妓》又有“艳动舞裙浑是火……有风纵道能回雪”，“艳动”“回雪”形容女子婀娜多姿的舞姿。所以双人舞形态的柘枝舞在舞蹈表现上对独舞形态的

柘枝舞，既有一定的继承也进行了相应的革新。

双人舞形态的柘枝舞在整体风格上，渐趋汉化。尤其是荷花道具在整个表演过程当中起到了画龙点睛的作用，初始时二舞者藏于莲花中，待花瓣慢慢打开时从花中绽放出来舞之蹈之。王克芬在《中国舞蹈通史•隋唐五代卷》中总结其表演为“雅妙”也，并且从布景装置的设计上来看极为符合中原的时代审美风范。《醉后题李马二妓》的“无水何由忽吐莲”,《小儿诗》的“齐声踏采莲”,《柘枝舞》的“一朵红莲出水迟”，适逢非荷花季时，也常借用花式地毯来代替舞之，例如《屈柘枝》一诗中有“玫瑰拂地红”,《宫词百首》中又有“地衣初展瑞霞融”。此外，如上所释，《小儿诗》中提到了参军戏苍鹘的角色，可以明显看出柘枝舞中渗透了中原的戏曲表演艺术形式，而更加突出了双人舞形态的柘枝舞具有着一定的汉化倾向。

（二）具体表演程式

双人舞形态柘枝舞的整个表演过程，在卢肇《湖南观双柘枝舞赋》中对其做了综述，此赋描写较沈亚之《柘枝舞赋》更为详细而精到，并且记述了包括舞前准备工作在内的整个表演过程，为研究唐代柘枝舞表演程式提供了重要的史料信息。此赋可大致分为三大部分：第一部分至“抚柔荑而不绝，”即为诗歌的第一个段落，是一段舞前的基本背景情况介绍。第二部分通过四小段来详细描述柘枝舞整个表演流程。其中第一段至“见韶华之并荣”，描写筵席摆开，音乐齐奏，舞者准备出场；第二段至“望深思而满背”，描写舞者的装束；第三段至“卷祥云及瑞烟”，开始正式描写舞蹈表演，通过运用大量比喻的方式来描写舞者的表演舞姿；第四段至“蔡姬之耆齐公”，描写舞蹈告一段落，中间暂歇，接着随即又在歌声中再次起舞直至高潮，节奏变为迅急，直至舞蹈结束。第三部分即为结尾段落，作者抒发了对舞者情感表现与动作表演的赞美之情。通篇文辞华丽、词藻丰富，可以看出表演场面当是极具华美绮丽之景象的。

柘枝二舞者为潇湘人，名曰桃花、玉姿，舞于华丽铺陈的豪华筵席之上，酒桌上配有着金罍和象牙制的饰金酒器。奏乐者与舞者都是精挑细选出来的专长

者，其中，舞者似柔荑般柔嫩洁白的手以及花容月貌、倾国倾城的容颜，显得妩媚动人，在西域戎装的衬托下又显示出了英豪之气。随后，在司乐官的主持之下，伴随着铜壶刻漏的时间嘀嗒，点华灯、著新词，待二仙女归来。

寒时清晨，阳光明媚，舞者一早对镜梳妆，饰珠翠，涂粉饰，似一对鸾鸟，又似含苞待放的出水芙蓉，争妍斗艳。酒桌上铺陈着酒肉佳肴以及兕觥、玉爵等各种形制的酒器，瓜果飘香、雕盘错落，好一派珍馐美馔。音匠们提前调整音高，礼毕后，传来管弦齐奏之声，舞者们列队站好，纵横交错、韶华争荣，等待出场。

舞者出场，其装束显得绚丽璀璨，饰珠玉珍宝，腰系饰有玉石的垂带，脚穿绮丽锦靴，袍缀金饰。二人伴着缓慢的节奏出场后，侧身相视，一同再次行礼，之后简单地修饰仪容，玉颜双双，背影羞人，待音乐起。此外，文中出现了许多类似“将翱将翔，惟鸳惟鸯”这样对仗工整的诗句，与舞蹈中的对舞特征相互呼应。

音乐起，舞蹈出。二舞者相对而舞之，动作上，“折旋以赴节”对“宛约而含情”，“进”对“退”，“迎如流”对“避如吝”，“傍睨如慵”对“俯视如引”（“慵”带有被动性，“引”更具主动性），“弱柳”（弱）对“春松”（强），“迩（近）如借”对“远如谢”，“趋走”对“闲暇”。一刚一柔、一强一弱、一急一缓、一进一退、一迎一避、一近一远……极具对称之美。舞时，还时而“和容”、时而“相跐”，即舞者动作保持一致，“跐”为踏足的意思，《广雅·释诂一》有“跐，履也”；《广雅·释诂二》有“跐，蹋也”。[①]整个表演过程中，二舞者似翔凤，又似游龙，且好似鸾鹤，齐舞飞扬。

舞一段后，暂且休整，随即节奏由缓至急，变得越来越迅急，直至高潮，戛然而止。音乐初起时，清悠而略带伤感，谱出了断肠，唱出了忧伤。随后，“将腾跃之激电，赴迅疾之惊雷……轻攒翠蛾，稍拂香汗”，动作幅度、力度变得越来越大而出现“腾跃”状，节奏越来越快而使得动作似雷电般快速闪过，使得二

[①] 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典·三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版，第 3702 页。

仙女甚至浮出香汗来，干练却不失妩媚，既有赵飞燕的轻盈飘逸，又有梅妃演绎惊鸿舞时的快速敏捷，美目顾盼，轻躯飞舞。最后一段诗人评价观此舞，实为妙也，且舞后令观者回味无穷而久久难以忘却。

三、群舞形态的柘枝舞

由于经历了五代十国的纷扰，在北宋刚刚建立的时候，举国百废待兴，财力、物力、军力等稍显薄弱使得国力岌岌可危，加之礼仪性、礼节性的东西又是必不可免的，因此宋代治国方面多是采取因袭旧制的方式，而歌舞亦是如此，队舞形制的柘枝舞就是在继承唐代的基础上发展创新出来的时代产物，是一种包含了伴奏乐曲、诗歌朗诵、舞蹈和歌唱综合一体的新型舞蹈表演艺术。由前文提到的《宋史•乐志•卷一四二》记载得知，可大致将队舞形制的柘枝舞归为小儿队范畴之内，小儿队的表演技巧性强，与唐代柘枝舞重技巧性的特征是一脉相承的，并且从宋代队舞的舞名、服饰等要素来看，方可清晰地看出与唐代舞蹈的继承关系。

从表演形制上来看，宋代柘枝队舞可细分为大型、中型、小型三种表演形制。其中，大型队舞指的是宫中庆典的百人形制；中型队舞指的是北宋贵族宰相寇准组建的一支由 24 人构成的私人所属的柘枝队，仅供寇准个人欣赏娱乐；小型队舞指的是民间表演的 5 人形制。南宋王义山《乐语》记录了宫中寿崇节时表演的大型柘枝队舞，南宋史浩《鄮峰真隐漫录》所记载的柘枝舞为民间 5 人表演的小型队舞形制，北宋政治家寇准于家中私自组建 24 人柘枝队则是仅供他个人醉心享乐时表演的（见前文，即第二章第一节）。

从表演流程与呈现方式上来看，宋代柘枝队舞更具程式化与综合性。《乐语》中记录的柘枝队舞相对在规模和形式上较之其他两种都显得略胜一筹，开场即为歌功颂德的致语，后依据勾队、遣队的出、入场规律可将表演分为三段式：其一以歌唱为主，勾问队心后先是唱《柘枝令》，然后花心、四角依次演唱，最后遣队；其二，勾队后依次咏诵吴仙、谌仙、鹤仙、龙仙、柏仙这五大仙诗，每首诗诵完后必唱一曲，最后遣队；其三，先是王母亲自致语，接着歌一曲后勾队进行咏诵万年枝、长春花、菖浦花、萱莫花等“十样仙葩”诗，依旧一诗后一曲，结

尾合唱。《鄮峰真隐漫录》所记载的柘枝舞为在民间 5 人表演的小型队舞程式，即竹竿子首先勾队，接着念词，并与花心形成问答形式，此外花心主要担任领舞角色，整个过程中伴有乐队吹奏唱曲，基本上是念一段、唱一曲、舞一回 ，最后竹竿子遣队结束。由此可以看出，宋代柘枝队舞的表演是一种综合性的表演艺术，融合了歌、舞、乐、对白等多种表现形式，并且表演流程有序进行，显得对仗工整，这其实受到了一定的汉化影响。自宋以后，我国逐渐进入封建社会中后期，这一时期，舞蹈艺术伴随着整个社会背景的变革而发生了转折性的变化，随着唐王朝的覆灭，舞蹈作为独立表演艺术的形式逐渐由盛转衰，而揭露现实生活、展现复杂曲折故事情节、刻画人物思想感情的戏曲艺术与广大群众形成共鸣，由此催生了戏曲艺术，而曲艺的发展影响了整个宋朝艺术的发展样貌，队舞也毫不例外，其中的“程式化”与“综合性”均同新环境下戏曲艺术的发展与流传构成一定的因果关系。

从动作特征上来看，显得内秀、娇柔、纤弱，整体表演风格更趋汉化：

①史浩《鄮峰真隐漫录》

乐曲选择上除了《柘枝令》以外，另增加了《三台》《射雕遍》《歌头》《朵肩遍》《扑蝴蝶遍》《画眉遍》，整体风格以“僸佅”“兜离”这种西域少数民族音乐风格特色为主，古代乐舞不分家，因而舞蹈所跳的《五方舞》之风格特色即也应更类似于“西戎之舞”。

舞者为芳年英童，身着艳丽的西域胡风服饰，锦帽凤冠，金陵错落，遍体锦衣。

舞时，“妙舞回翔，巧着飞鸾之态。已洽欢娱绮席，暂归缥缈仙都”，似鸾鸟回旋飞舞，仿若神鸟一般穿梭于虚无缥缈的神仙境界，从这一点来看可以明显看出舞蹈动作对于唐代柘枝舞“柔”风的继承，少了些“刚”性而与宋代娇柔纤弱的时代整体舞风保持一致，并且通篇多次出现“请翻妙舞”“清歌妙舞”“妙学得柘枝舞”“妙舞回翔”，其中“妙”字同样可以看出舞蹈表达少了些西域风情之美而更趋汉化的内秀、雅趣之美。

此外，词中出现“盛祝”“南山”“蟠桃”等具有祝寿性质的词汇，可以看出舞蹈表现带有一定的主题表达性质，同样反映出了传入中原的柘枝舞在宋代突出强调的汉化倾向。

②王义山《乐语》

舞者衣着似胡风般的艳丽服饰，淡妆浓抹，美若西施。

舞蹈风格可用“仙”“妙”“媚”三个字来形容：

逢“仙”时，“彩鸾飞下五云深”，犹如神鸟飞舞而使得表演场地犹如仙境一般富有神幻之美。“步随王母共徘徊。仙子下瑶台”“莲步云生，学飞仙之难驻”，舞于仙境的舞者犹如神仙下凡一般被赋予了仙女气质，可以看出舞者舞蹈表现当是极其楚楚可人的。此外，五大仙诗、“十样仙葩”诗的配词咏诵，更使得整个舞蹈表演过程被赋予了一股仙气之美。

逢“妙”时，“千花入队”，可以看出柘枝舞表演时常与花舞相伴，使得舞美设计方面被赋予了独具风韵的中原舞风。“腰翻翠柳，步趁金莲”，可以看出舞蹈动作方面尽显了女舞者的腰肢纤美，并且舞蹈动作柔美之态好似脚踩了金莲般轻盈作舞，词中另有“轻盈莲步移金”“莲步云生”这些类似的描述得以佐证。此外，词中的“女队蹁跹呈妙舞”“睹妙舞之初停”“就中妙舞最工奇”等赞美之词，同样强调了队舞表演过程中所呈现出来的雅妙之风。

逢“媚”时，“艳质含羞敛翠蛾”“红袖引翻鸾镜媚，婆娑雪□风回”，女子含羞抛媚，艳姿动人、婆娑动人，挥袖作舞，舞蹈风格表现上整体多偏向对于女性舞者柔媚之姿的强调。

此外，舞蹈中还出现了许多群众性共舞类似的带有娱乐性质的舞段，即“相携纤手，共蹑华裀”“不妨连臂，大家重与”，并且舞蹈过程中甚至还出现了与观舞者一同共舞的情形，使得表演程式被赋予了自娱性的特质。

另外，从“好似雪茵胡旋舞”“楚舞更吴歌”这两句可以看出，舞蹈表现过程中还出现了胡旋舞、楚舞、吴歌这些舞蹈片段。由此，胡风、汉舞混杂其中，伴着歌、舞、乐、对白，好似一台综合性的舞台晚会一般，热闹非凡。

主题上，相较史浩的《鄮峰真隐漫录》来说主题渲染与表现得更为突出、明显，这一寿崇节所跳的柘枝队舞则是用于庆祝太后生辰的。一方面致语尽颂尽德，开篇点题，明确了柘枝舞的表演目的，另一方面歌、诗、乐、舞都在着力渲染仙境之妙，借神仙之境象征太平盛世，从而展现出了一派歌舞生平的景象。

四、形态与流变的表现特征

综上，不论柘枝舞经历了多少种表现形式的变革，依然属于柘枝舞类群，因此，从舞蹈本体的角度出发，也证明了柘枝舞并不是单指一个纯粹性的舞蹈剧目，其发展流变足以证明柘枝舞实为一类舞蹈，在这类舞蹈中下设了有独舞形式的健舞柘枝，也有双人舞形式的软舞屈柘枝、双柘枝和解红歌，还有群舞形式的柘枝队舞和儿童解红队舞。

另外，在柘枝舞的形态流变过程中分别从宏观与微观角度反映了柘枝舞的不同层面的表现特征。

宏观上，其一，宋代歌舞含蓄、秀美、娇柔、纤弱的审美风范，引领了这一时期自唐代传来的歌舞艺术的整体变革，由此呈现出了明显的汉化趋向；其二，宋代商品经济的发展决定了商业活动中人民群众的主导地位，从而影响了从唐传至宋代的歌舞艺术在人数上的变革，出现“和雇”“路伎人”“左右军”等临时用来“充数”的民间演员，以备大型队舞之需；其三，宋代话本文学形式的出现影响了这一时期队舞的表演艺术程式，宋话本通过口传故事并衍生出其他传奇小说的文学形式，自民间散播至宫廷，兼具了思想性与艺术性，催生队舞程式中问答、致语等语言表现形式的出现。

微观上，其一，从表现形式上来看，经历了独舞到双人舞再到群舞的变迁，表演内涵上依次呈现出独舞柘枝之强调个性、自我、张扬，双人舞柘枝之推崇中原对称美学，以及群舞柘枝之汇诗、乐、舞为一体的综合性、程式化艺术表现形式；精神内涵上则反映了西域文化向中原文化的转变；美学内涵上则表现出由阳刚之美向阴柔之美的转变。西域草原游牧民族文化孕育了其自由洒脱、热情奔放的民族性格特征，乐舞多呈现出纵情俏丽、妖娆妩媚的总体风格，所以才会出现

健舞柘枝“鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花”，“亚身踏节鸾形转，背面羞人凤影娇”；发展至双人舞形制时，例如“鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张”，隐含了对于对称、匀齐、和谐等汉文化观念的追求，这其中体现出来的中和美学也是中国古代封建社会的审美原则；再到队舞形制时，已朝着歌、舞、乐、念、答等结合在一起的独具中原特色的综合表演艺术方向发展，加之竹竿子、花心等角色固定以及致语、勾队、遣队等程式固定的程式化发展趋势，细腻而富有中原的含蓄之美，一改西域的豪放不羁。

其二，从表演场合上来看，唐代多出现在达官贵人的家宴中上演，例如白居易的《房家夜宴喜雪戏赠主人》、张祜的《李家柘枝》《观杨瑗柘枝》以及白居易《柘枝词》中的“将军拄球杖，看按柘枝来”，还有一些舞于夕阳楼台、歌楼酒肆的歌舞情调，例如“楼台新邸第，歌舞小婵娟”，以及王建、花蕊夫人、和凝的《宫词百首》中记录的宫中表演的柘枝舞；到了宋代，除了同唐代一样宫中有舞柘枝，大庭广众还出现了柘枝舞走街串巷式的社火表演形式，反映出柘枝舞的一种世俗化的发展流向。

其三，从表现主题上来看，在汉化过程中中原贵族吸收了西域柘枝舞在酒筵间行酒令的表演方式，催生了一个源自教坊的歌舞酒令的重要曲目《柘枝令》，并且此举与唐代文人的饮酒意趣不谋而合，也使得柘枝舞在原有劝酒意义的基础上增添了游戏的性质，诗中“酒坐微酣诸客倒”“桑落气薰珠翠暖”“今来座上偏惆怅（一作翻如酒）”均是侑酒乐舞、宴会歌舞的柘枝酒令艺术的体现；到了宋代，在继承柘枝舞行酒令特征的基础上，还出现了以大型柘枝队舞来共祝王朝无疆的宏大主题，并且明确地将其作为柘枝舞的表演目的。

其四，从舞者的变化上来看，唐朝多为女伎表演柘枝舞，也有双人舞形式的柘枝舞表演过程中用二舞童来表演的情形，甚至还出现了例如“那胡”一类的男性舞者；而宋代据《宋史•乐志•卷一四二》记载，柘枝队、儿童解红队均隶属于宋代小儿队之中，所以当是多以舞童表演为主。

其五，从伴奏乐器上来看，唐代柘枝舞以鼓乐为主，伴有其他管弦乐器，而

宋代则多以吹奏乐器伴奏为主，辅以鼓乐，而这一特征正与宋代队舞多以吹奏乐器为主的时代性乐舞表演方式具有一致性。

综上，从柘枝舞的流变过程中可以看出宋代是如何在注重吸收少数民族乐舞风格特征的基础之上，消化演变成为一种中原舞蹈的新形式。

表1

	诗人	籍贯	出身（或身份）	诗歌	创作时间及地点
中唐					
1	杨巨源（755-约833）	河中（今山西永济）	中下层官员	《寄申州卢拱使君》	
2	法振(约782前后在世)			《句》	
3	王建（766-约835）	颍川（今河南许昌）	中下层官员	《宫词一百首》	
4	刘禹锡（772-842）	河南洛阳	中下层官员	《观柘枝舞二首》	元和八年（813）
				《和乐天柘枝》	长庆四年（824），在夔州作
5	白居易（772-846）	祖籍太原，生于河南新郑	中下层官员	《房家夜宴喜雪戏赠主人》	元和十五年（820），被贬忠州，任忠州刺史时作
				《柘枝妓》	长庆四年（824），任职苏杭之时作
				《看常州柘枝赠贾使君》	长庆四年（824），任职

					苏杭之时作
				《柘枝词》	大和五年(831)，在洛阳作
				《和同州杨侍郎夸柘枝见寄》	大和八年(834)，在洛阳作
				《醉后题李马二妓》	
6	殷尧藩（780-855）	浙江嘉兴	中下层官员	《潭州席上赠舞柘枝妓》	
7	沈亚之（781-832）	吴兴（今浙江湖州）	中下层官员	《柘枝舞赋》	
8	关盼盼（785-820）		书香门第之家	《献李观察》	
9	张祜（约 785-853）	清河（今邢台清河县）	布衣处士	《观杭州柘枝》	约长庆三年（823），在杭州作
				《周员外席上观柘枝》	大和四年（830），在池州作
				《观杨瑗柘枝》	
				《感王将军柘枝妓殁》	

				《李家柘枝》	
				《寿州裴中丞出柘枝》	
				《池州周员外出柘枝》	
				《赠柘枝》	
				《赠杭州柘枝》	
				《戊午年感事书怀》	
				《投魏博田司空二十韵》	
10	许浑（788-860）	润州丹阳（今江苏丹阳）	中下层官员	《赠萧炼师（并序）》	许浑晚年之作
11	舒元舆（791-835）	唐东阳郡（今浙江金华）	高级官僚	《赠李翱》	
12	章孝标（791-873）	睦州桐庐（今属浙江）	中下层官员	《柘枝》	
13	徐凝（约 792-约 853）	浙江睦州分水县	布衣处士	《宫中曲二首（录一）》	

晚唐					
14	杜牧（803-852）	京兆万年（今陕西西安）	布衣处士	《怀钟陵旧游四首（录一）》	
				《台城曲二首（录一）》	
				《中丞业深韬略志在功名再奉长句一篇兼有咨劝》	大中三年(849)，回朝任司勋员外郎时。作于送裴俦赴江西之作
15	赵嘏（约806-约853）	楚州山阳（今江苏淮安）	中下层官员	《代人赠杜牧侍御》	开成二年（837）
16	李群玉（810-862）	澧州（今湖南澧县）	中下层官员	《伤柘枝妓》	
17	温庭筠（812-866）	并州祁县（今山西祁县）	布衣处士	《屈柘枝》	
18	薛能（约817-约880）	河东汾州（今山西汾阳）	高级官僚	《柘枝词三首》	
19	卢肇（818-882）	袁州（今江西分宜）	中下层官员	《湖南观双柘枝舞赋》	
20	陆龟蒙（约836-881）	长洲（今苏州)	布衣处士	《吴俞儿舞歌（辞略）》	
21	郑谷（约851-约910）	袁州宜春（今江西宜春）	布衣处士	《牡丹》	
22	路德延（光化初擢第）	今海南儋州	布衣处士	《小儿诗》	

23	花蕊夫人(约 883-926)	青城（今都江堰市东南）	前蜀小徐妃、王衍的生母	《宫词百首（一作王建宫词)》	
24	和凝（898-955）	郓州须昌（今山东东平）	中下层官员	《宫词百首》 《解红歌（唐有儿童解红之舞)》	
不详（唐）					
25	张承福（唐朝诗人）			《柘枝舞》	
26	郑在德（唐朝诗人）			《柘枝舞》	
27	失撰人名（唐朝诗人）			《柘枝词》	
宋					
28	刘兼(约周末宋初间前后在世)		中下层官员	《宴游池馆》	
29	魏野（960-1019）	原为蜀地人，后迁居陕州（今河南陕县）	布衣处士	《陪乔职方泛舟之三门谒禹祠》	
30	梅尧臣（1002-1060）	宣州宣城(今安徽省宣城市宣州区）	布衣处士	《和永叔柘枝歌》	

31	秦观（1049-1100）	今江苏高邮	高级官员	《灼灼》	
32	刘次庄（约 1074 前后在世）	北宋潭州长沙（今湖南）	布衣处士	《尘土黄 笺》	
33	释怀深（1077-1132）	寿春六安（今安徽）	布衣处士	《颂古三十首》	
34	胡寅（1098-1156）	建州崇安（今福建武夷山市）	中下层官员	《留别王元治师中谭纯益三首》其二	
35	史浩（1106-1194 年）	明州鄞县（今浙江宁波）	高级官员	《郧峰真隐漫录》	
36	王义山（1214-1287）	富州（今江西丰城）	中下层官员	《乐语》	
37	朱汝贤（约 1267 前后在世）	邵武（今福建）	布衣处士	《题秩巴寨》	
38	汪元量（1241-约 1317）	钱塘（今浙江杭州）	布衣处士	《淮安水驿》	
				《竹枝歌十首》其一	

表 2

一、独舞：健舞柘枝（35 首）	专对性诗歌（18 首）	王建(花蕊夫人）	《宫词一百首》
		刘禹锡	《观柘枝舞二首》《和乐天柘枝》
		白居易	《柘枝妓》《看常州柘枝赠贾使君》《柘枝词》
		沈亚之	《柘枝舞赋》
		张祜	《观杨瑗柘枝》《观杭州柘枝》《感王将军柘枝妓殁》《李家柘枝》《寿州裴中丞出柘枝》《池州周员外出柘枝》《赠柘枝》《赠杭州柘枝》
		章孝标	《柘枝》
		薛能	《柘枝词三首》
		张承福	《柘枝舞》
	携带性诗歌（17 首）	杨巨源	《寄申州卢拱使君》
		法振	《句》
		白居易	《房家夜宴喜雪戏赠主人》《和同州杨侍郎夸柘枝见寄》
		张祜	《投魏博田司空二十韵》《戊午年感事书怀》
		舒元舆	《赠李翱》
		关盼盼	《献李观察》
		殷尧藩	《潭州席上赠舞柘枝妓》
		许浑	《赠萧炼师（并序）》
		徐凝	《宫中曲二首（录一）》
		杜牧	《怀钟陵旧游四首（录一）》《台城曲二首（录一）》《中丞业深韬略志在功名再奉长句一篇兼有咨劝》
		赵嘏	《代人赠杜牧侍御》
		陆龟蒙	《吴俞儿舞歌（辞略）》
		郑谷	《牡丹》
二、双人舞：软舞屈柘枝、双柘枝、解红歌（10 首）		白居易	《醉后题李马二妓》
		张祜	《周员外席上观柘枝》
		李群玉	《伤柘枝妓》
		温庭筠	《屈柘枝》
		卢肇	《湖南观双柘枝舞赋》
		路德延	《小儿诗》
		和凝	《宫词百首》《解红歌》

	郑在德	《柘枝舞》
	失撰人名	《柘枝词》
三、群舞：柘枝队舞、儿童解红队舞（16 首）	刘兼	《宴游池馆》
	魏野	《陪乔职方泛舟之三门谒禹祠》
	梅尧臣	《和永叔柘枝歌》
	黄庭坚	《浪淘沙（荔枝）》
	秦观	《灼灼》
	刘次庄	《尘土黄 笺》
	释怀深	《颂古三十首》
	朱敦儒	《南歌子》
	胡寅	《留别王元治师中谭纯益三首》其二
	史浩	《郧峰真隐漫录》
	柴望	《桂枝香》
	王义山	《乐语》
	朱汝贤	《题秩巴寨》
	赵文	《塞翁吟》
	汪元量	《淮安水驿》《竹枝歌十首》其一

结 语

自西域传入中原的柘枝舞，通过其风姿绰约的舞姿舞容与独具风韵的伴奏曲式，历经中唐、晚唐、宋初几个时期的发展流变，形成独舞、双人舞、群舞三种形制的呈现方式，并通过代代舞人加以演绎，秉持唐宋诗词的描摹渲染，在历史上勾画出柘枝舞的想象空间和丰富意象，由此也构成了本论文对于柘枝舞“源”“形”“流”三个方面的具体考述。

论文第一章主要论述了柘枝舞的起源问题，包括“何地”“何人”“何时”三大话论。对于柘枝舞源于何地，论文分别通过石国说、拓跋说、南蛮说三个观点展开考辨，其中，石国说以向达先生为代表，拓跋说以韩国学者沈淑庆为代表，南蛮说则以杨宪益为代表。经过考述，笔者认为汉代的郅支、北魏的者舌、唐代的柘羯以及曾与柘羯军相通的拓跋，均指代历史上不同呈现形式的石国，有的是石国在不同时期的不同称谓，有的则是在某段历史记忆中臣服并隶属于石国。对于柘枝舞起自何人，根据作为石国遗址的康卡古城出土的粟特钱币以及《新唐书》中对于粟特昭武九姓的记载，印证了石国附属于粟特昭武九姓的民族属性。而粟特人在中国古籍常被称作昭武九姓、九姓胡、杂种胡、粟特胡等，这一个古代独立民族刚好处于亚欧大陆东西往来的主要干道上，因此成为丝绸之路上善于与各个民族经商贸易的大商户，也是丝绸之路上最为活跃的民族。这一民族在人物形象表征方面的主要特征，笔者通过安伽墓这一粟特人最为著名的三大墓葬之一中的一方墓志与 12 幅浮雕彩绘的研究，得出了粟特人五官面容、发饰、上、下身衣着、服饰整体颜色构成这五个方面的表现特征，以为第二章研究柘枝舞形态的服饰、妆发、舞美道具等方面铺垫前提。随后，通过对康国乐、安国乐、泼寒胡戏、胡旋舞、胡腾舞等众多粟特乐舞的研究，一方面印证了粟特民族好歌舞的民族性格特征，另一方面这些粟特舞蹈在表演方式、表现形式、舞蹈动作、表演群体等方面所呈现出来的多元性特质，同样也影射在了柘枝舞的发展过程中。对于柘枝舞何时传入中原，笔者认为是北周时期，北周时期，中原与突厥人达成政治和亲，迎娶了突厥之女阿史那氏并封为皇后，而源自石国的柘枝舞传入中原当是同这场和亲相关。

论文第二章从柘枝舞的形态方面展开论述。一方面，笔者从柘枝舞的表演者入手，通过贵族家伎、贵族自身、外域舞人、英童这四类不同身份的柘枝舞表演者，分析出他们各自在不同层面对柘枝舞形态塑造的影响作用。贵族家伎舞蹈表现得技巧性较强，贵族自身舞蹈表现得较为简单、自由，外域舞人舞蹈表现得极似柘枝舞初传中原时被归为健舞类的矫捷雄健之风，而英童舞蹈表现得极富童趣。另一方面，笔者通过文史与文物两个方面史料对柘枝舞具体表演形态进行探究。根据文史资料的记载，笔者进行了动作、伴奏乐器以及服饰、妆容、舞美道具方面的程式化试析。

其中动作方面，柘枝舞的表演程式即为三段式结构；动作上注重腰功、讲究眼神、强调刚柔相济，并具有对舞、袖舞的特征。柘枝舞乐曲有羽调、商调、角调三种调式；乐器方面，鼓为主奏乐器，并配有管弦乐器。妆服道方面，整体上以华丽与精美为特征，即讲究化妆术，发髻或帽饰上饰珠翠；衣着艳丽窄袖罗衫、腰束垂带；鞋饰多以长锦靴为主；荷花和舞筵是其典型的舞美道具。据笔者可考的柘枝舞文物图像可知，既有舞俑、彩绘陶俑等出土文物，也有墓室、石窟、寺观中的舞蹈壁画、雕饰，而他们分别在不同朝代反映了柘枝舞独特的表演样貌。

论文第三章主要论述了柘枝舞的发展流变。一方面笔者从唐宋诗词中入手，笔者首先据可参考文献对诗歌数量作了统计，即唐诗、宋词中共有 42 位诗人撰写了多达 60 首（已排除掉重复的 2 首诗作）有关柘枝舞的诗歌，其中唐诗即有 46 首，占据大半；其次通过对唐宋诗词人的个案研究，得出了唐宋诗词在创作时间、创作地域、创作者身份、创作者诗风四个方面对柘枝舞发展流变过程中产生的不同层面的影响作用。另一方面通过宏观角度与微观角度两个层面对唐宋之际柘枝舞形态之流变进行分析。其中，宏观上来看，宋代在商品经济、宋话本文学形式的产生以及娇柔纤弱的乐舞整体审美风范三个方面，对柘枝舞形态的变革产生了不同层面的影响作用。微观上来看，自唐至宋，在表现形式上，柘枝舞经历了独舞到双人舞再到群舞的变迁，在表演场合上，唐代多出现在达官贵人的家宴中，宋代另增加了在大庭广众走街串巷式的社火表演形式，反映出柘枝舞的一种世俗化的发展流向；在表现主题上，宋代在继承唐代柘枝舞行酒令特征的基础上，还出现了以大型柘枝队舞来共祝王朝无疆的宏大主题；在舞者的变化上，宋代由于柘枝舞被列入小儿队中，使得表演者多以英童为主；在伴奏乐器上，唐代以鼓乐为主，伴有其他管弦乐器，而宋代则多以吹奏乐器为主，辅以鼓乐。

柘枝舞，虽然只是千百年间无数人类文明的一朵风姿绰约的花朵，但她凭借着丝绸之路上中原与西域的民族艺术交流的文明创举，在岁月的荡涤中淬炼成为了历史上一颗璀璨的舞蹈结晶，并通过自身所具有的鲜明独特的舞蹈美学价值，彰显着穿越千年后亘古不变的文化价值。

综上，柘枝舞作为西域乐舞文化艺术的精华，不仅绽放于唐宋，更应该绽放于当下，无论是在美学价值、社会价值、史学价值等方面，都显示出了柘枝舞激扬的活力与生命力。柘枝舞，作为一个舞种，也作为一类舞蹈群像，更作为一种舞蹈现象，有着很大的研究空间与复活潜力，值得更多的研究者去不断的发现、发掘。

参考文献

一、著作类

工具书类：

［1］汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典•三卷本》，四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995 年版。

［2］中华书局编辑部：《全唐诗》，中华书局出版社 2011 年版。

［3］唐圭璋：《全宋词》，中华书局出版社 1980 年版。

［4］中国大百科全书编辑委员会：《中国大百科全书・音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社 1989 年版。

［5］王克芬、刘恩伯、徐尔充：《中国舞蹈大辞典》，文化艺术出版社 2010 年版。

古籍类：

［1］［汉］班固：《汉书》，中华书局出版社 1985 年版。

［2］［北齐］魏收：《魏书》，中华书局出版社 1997 年版。

［3］［唐］魏征：《隋书》，中华书局出版社 1985 年版。

［4］［唐］李大师、李延寿：《北史》，中华书局出版社 1974 年版。

［5］［唐］范摅：《云溪友议》，古典文学出版社 1957 年版。

［6］［唐］段安节：《乐府杂录》，四库馆出版社 1868 年版。

［7］［唐］沈亚之：《柘枝舞赋》，《沈下贤集校注》卷一，南开大学出版社 2003 年版。

［8］［唐］卢肇：《湖南观双柘枝舞赋》，《文苑英华》卷七九，中华书局影印本。

［9］［唐］崔令钦：《教坊记笺订》，任半塘笺订，中华书局出版社 2012 年版。

［10］［唐］吴兢：《贞观政要》，中华书局出版社 2011 年版。

［11］［唐］杜佑：《通典》，中华书局出版社 1988 年版。

［12］［后晋］刘昫：《旧唐书》，中华书局出版社 1985 年版。

［13］［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局出版社 1935 年版。

［14］［宋］沈括：《梦溪笔谈》，中华书局出版社 2015 年版。

［15］［宋］叶梦得：《石林燕语》，中华书局出版社 1984 年版。

［16］［宋］曾糙：《类说》卷四十七，《景印文渊阁四库全书》第 873 册，台湾商务印书馆股份有限公司 2008 年版。

［17］［宋］王溥：《唐会要》，北京：商务印书馆 1936 年版。

［18］［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局出版社 1985 年版。

［19］［宋］李昉等撰：《太平御览》卷五七四，中华书局出版社 1960 年版。

［20］［宋］陈旸：《乐书》卷一百八十四，影印文渊阁《四库全书》（商务印书馆）

1986 年版。
［21］［宋］陶宗仪：《说郛・卷二五、卷一百》，上海古籍出版社 1988 年版。
［22］［宋］葛立方：《韵语阳秋・卷十五》，中华书局出版社 1981 年版。
［23］［宋］王钦若：《册府元龟・卷五百七十》，中华书局出版社 2003 年版。
［24］［宋］叶梦得：《石林燕语・卷四》，中华书局出版社 1984 年版。
［25］［宋］江少虞：《新雕皇朝类苑•卷十四“燕龙图”条》，古籍书社出版社 2000 年版。
［26］［元］脱脱：《宋史》，中华书局出版社 1985 年版。
［27］［元］王恽：《玉堂嘉话•卷三》，北京：商务印书馆 1868 年版。
［28］［清］将廷锡等人：《古今图书集成•经济汇编•乐律典》卷九十“舞部”，中华书局出版社 1986 年版。
舞蹈学类：
［1］牛抒真：《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1996 年版。
［2］金千秋：《全宋词中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1990 年版。
［3］欧阳予倩：《唐代舞蹈》，上海文艺出版社 1980 年版。
［4］孙景琛、吴曼英：《中国历代舞姿》，上海文艺出版社 1982 年版。
［5］董锡玖：《宋辽西夏金元卷》，刘青弋主编的《中国舞蹈通史》，上海音乐出版社 2010 年版。
［6］董锡玖：《乐舞志》，上海人民出版社 1998 年版。
［7］董锡玖、刘峻骧：《中国舞蹈艺术史图鉴》，湖南教育出版社 1997 年版。
［8］王克芬：《中国舞蹈史•隋唐五代卷》，上海音乐出版社 2010 年版。
［9］王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社 2014 年版。
［10］王克芬：《敦煌石窟全集•舞蹈画卷》，香港：商务印书馆有限公司 2001 年版。
［11］王克芬、江东：《中华舞蹈图史》，北京：文津出版社 2002 年版。
［12］袁禾：《中国古代舞蹈史教程》，上海音乐出版社 2011 年版。
［13］袁禾：《中国古代舞蹈审美历程》，高等教育出版社 2006 年版。
［14］袁禾：《中国宫廷舞蹈艺术》，上海音乐出版社 2004 年版。
［15］王宁宁：《中国古代舞蹈史》，山西人民出版社 2009 年版。
［16］刘青弋：《中国舞蹈通史•古代文物图录》，上海音乐出版社 2012 年版。
［17］常任侠：《中国舞蹈史话》，北京出版社 2016 年版。
［18］李才秀：《从敦煌壁画的舞姿看古代西域与内地的乐舞交流》，上海文艺出版社 1981 年版。
［19］费秉勋：《中国舞蹈奇观》，华岳文艺出版社 1988 年版。
［20］杨宪益：《<柘枝舞>的来源》，《译余偶拾》载，山东画报出版社 2006 年版。

［21］向达：《柘枝舞小考》，《唐代长安与西域文明》载，北京：生活•读书•新知三联书店出版社 1957 年版。
粟特学类：
［1］罗丰：《五代后周冯晖墓出土彩绘乐舞砖雕考》，《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，文物出版社 2004 年版。
［2］林梅村：《西域考古与艺术》，北京大学出版社 2017 年版。
［3］荣新江、张志清：《从撒马尔罕到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京图书馆出版社 2004 年版。
［4］荣新江：《中古中国与粟特文明》，北京：生活•读书•新知三联书店 2014 年版。
［5］陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》，文物出版社 2003 年版。
［6］太原市文物考古研究所：《隋代虞弘墓》，文物出版社 2005 年版。
［7］咸阳市文物考古研究所：《五代冯晖墓》，重庆出版社 2001 年版。
［8］［日］白鸟库吉著、傅勤家译：《康居粟特考》，上海：商务印书馆 1936 年版。
其他：
［1］中国音乐文物大系编辑部：《中国音乐文物大系：陕西卷》，大象出版社 1999 年版。
［2］丘琼荪：《柘枝考》，《民族音乐研究论文集・第三集》，人民音乐出版社 1958 年版。
［3］周绍良、赵超主：《唐代墓志汇编续集》，上海古籍出版社 2001 年版。
［4］王国维：《宋元戏曲史》，中华书局出版社 2010 年版。
［5］李铁匠：《伊朗古代历史与文化》，江西人民出版社 1993 年版，
［6］［苏］莫•卡冈著，凌继尧、金亚娜译：《艺术形态学》，三联书店出版社 1986 年版。
［7］李肖冰：《中国西域民族服饰研究》，新疆人民出版社 1995 年版。
［8］孙琴安：《唐诗与政治》，上海人民出版社 2003 年版。

二、期刊、报纸类
舞蹈相关
［1］［韩］沈淑庆：《关于“莲花台舞”历史演变的研究》，奚治茹译，《舞蹈》2000 年第 4 期。
［2］闫佳楠：《赵廷隐墓出土乐舞伎俑音乐文化研究》，《文博》2019 年第 5 期。
［3］陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，《考古与文物》2003 年第 3 期。
［4］谢生保：《敦煌壁画中的唐代胡风之一——胡乐胡舞》，《社科纵横》1994 年第

4 期。
［5］阎万钧：《昭武九姓国及其音乐舞蹈艺术的东传》，《敦煌学辑刊》1986 年第 2 期。
［6］杨冬梅：《唐代咏柘枝舞诗词研究》，《殷都学刊》2006 年第 1 期。
［7］孔丽娜、周加胜：《柘枝舞续考》，《碑林集刊》2004 年刊。
［8］ 闫琰：《后蜀赵廷隐墓出土花冠舞俑与柘枝舞》，《江汉考古》2017 年第 4 期。
［9］李海乐：《论柘枝舞在宋代宫廷中的传承与变革》，《兰台世界》2013 年第 31 期。
［10］郭丽：《千年流韵柘枝舞古代诗文所见柘枝舞》，《舞蹈》2017 年第 5 期。
［11］ 彭志：《唐代士人身份与舞蹈诗关系探析——以张说、王建、张祜为中心》，《北京舞蹈学院学报》2018 年第 3 期。
［12］贺忠：《王建<宫词>中所见唐代宫廷柘枝舞》，《舞蹈》2009 年第 3 期。
［13］陈婧雅：《唐代柘枝舞新探》，《音乐研究》2012 年第 6 期。
［14］邹淑琴：《唐诗中的柘枝舞及其艺术流变》，《北京舞蹈学院学报》2014 年第 5 期。
［15］郭丽：《柘枝舞起源三说平议》，《民族文学研究》2014 年第 5 期。
［16］刘虹：《柘枝舞研究综述》，《新疆艺术学院学报》2011 年 9 月第 1 期。
［17］ 海滨：《文学与考古双重视野中的柘枝舞》，《新疆大学学报(哲学•人文社会科学版)》2011 年第 3 期。
［18］何丽娜：《唐代女性乐人的文化身份与社会地位探究》，《交响(西安音乐学院学报)》2011 年 30 期。
［19］杨洪冰：《唐代燕乐在宋元时期的发展变化——以陕西地区出土文物图像为中心》，《陕西师范大学学报》2019 年第 48 期。
其他
［1］何昌林：《唐代舞曲<屈柘枝>——敦煌曲谱<长沙女引>考辨》，《敦煌学辑刊》1985 年第 1 辑。
［2］余太山：《大宛和康居综考》，《西北民族研究》1991 年第 1 期。
［3］王育红：《王建<宫词>百首作时考》，《中国韵文学刊》2007 年第 1 期。
［4］荣新江：《何谓胡人?——隋唐时期胡人族属的自认与他认》，《乾陵文化研究》2008 年刊。
［5］杨忠敏、阎可行：《陕西彬县五代冯晖墓彩绘砖雕》，《文物》1994 年第 11 期。
［6］吴文光、赵晓楠：《关于大曲<柘枝令歌头>、<柘枝令>俗字谱及其考、译》，《中国音乐学》2000 年第 4 期。
［7］洪淑莹：《故姬范阳卢氏墓志铭考释》，《华夏考古》2018 年第 3 期。
［8］梁云：《康居文化刍论》，《文物》2018 年第 7 期。

三、网媒文章
［1］SACA 学会：《大漠之舞：丝路上的音乐与寄托》，“SACA 学会”公众号，2019 年 5 月 4 日。
［2］荣新江：《魏晋南北朝隋唐时期流寓南方的粟特人》，“在土星的标志下”公众号，2019 年 10 月 23 日。

附　录

中唐

一、杨巨源《寄申州卢拱使君》

领郡仍闻总虎貔，致身还是见男儿。小船隔水催桃叶，大鼓当风舞柘枝。酒坐微酣诸客倒，球场慢拨几人随。从来乐事憎诗苦，莫放窗中远岫知。

二、法振《句》

画鼓催来锦臂襄，小娥双起整霓裳。

三、王建《宫词一百首》

教遍宫娥唱遍（一作尽）词，暗中头白没人知。楼中日日歌声好，不问从初学阿谁。

玉箫改调筝移柱（一作移纤指），催换（一作赴）红罗绣舞筵。未戴（一作著）柘枝花帽子，两行宫监在帘前。

四、刘禹锡

1、《观柘枝舞二首》

胡服何葳蕤，仙仙（一作姬）登绮墀。神飙猎红蕖，龙烛映（一作然）金枝。垂带覆纤腰，安钿当妩眉。翘袖中繁鼓，倾眸溯华榱。燕秦有旧曲，淮南多冶词。欲见倾城处，君看赴节时。山鸡临清镜，石燕赴遥津。何如上客会，长袖入华裀。体轻似无骨，观者皆耸神。曲尽回身处（一作去），层波犹注人。

2、《和乐天柘枝》

柘枝本出楚王家，玉面添娇舞态奢。松鬟改梳鸾凤髻，新衫别织斗鸡纱。鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花。画（一作华）筵曲罢辞归去（一作画席曲残辞别去），便随王母上烟霞。

五、白居易

1、《房家夜宴喜雪戏赠主人》

桑落气薰珠翠暖，柘枝声引管弦高。

2、《柘枝妓》

平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃（一作钿）雪面回。看即曲终留不住，云飘雨送向阳台。

3、《看常州柘枝赠贾使君》

莫惜新衣舞柘枝，也从尘污汗沾垂。料君即却归朝去，不见银泥衫故时。

4、《柘枝词》

柳暗长廊合，花深小院开。苍头铺锦褥，皓腕捧银杯。绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁。将军拄球杖，看按柘枝来。

5、《和同州杨侍郎夸柘枝见寄》

细吟冯翊使君诗，忆作余杭太守时。君有一般输我事，柘枝看校十年迟。

6、《醉后题李马二妓》

行摇云髻花钿节，应似霓裳趁管弦。艳动舞裙浑是火，愁凝歌黛欲生烟。有风纵道能回雪，无水何由忽吐莲？疑是两般心未决，雨中神女月中仙。

六、殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》

姑苏太守青娥女，流落长沙舞柘枝。坐满绣衣皆不识，可怜红脸泪双垂。

七、沈亚之《柘枝舞赋（有序）》

往者某值宴于郑卫之侯，坐与客序。乐作，堂下行舞。男女纷杂交贯，率以百品，而观者盖矍然。既罢，升鼓堂上，弦吹大奏，命为柘枝舞，则皆排目矢座。客曰："今自有土之乐舞堂上者，惟胡部与焉。而柘枝益肆于态，诚足以赋其容也。"因顾馀序之，以洗客念。赋曰：

昔神祖之克戎，宾杂舞以混会。柘枝信其多妍兮，命佳人以继态。撼隆冠之繁珂兮，披文缨于大带。跪闪举以挥獝兮，拖旋襟之襜曳；骛游思于情杳兮，注横波于秾睇。顾巧度之无穷兮，将多变而若云；扬厉唱于鼍鼓兮，俪兰露之芳津。汨旁俯以袅影兮，荡风蕖于横茵。愕兮若惊，弛兮若懒。然逴姹，翔然嫣婉。振修褎以抛拂兮，韬纤肱以糅绾。差重锦之华衣，俟终歌而薄袒。既而抑倚昂才开，蹈节振臂。驱捷蹀以促碎，尽戎仪于弱媚。见孙律于武姓，入西河之剑气。曲响未遒，边风袭吹。闻代马之清嘶，发言禽于咏类。客曰：若此之状也，以郑卫而前陈，吾固知其将坠。

八、张祜

1、《观杭州柘枝》

舞停歌罢鼓连催，软骨仙（一作纤）蛾暂起来。红罨画衫缠腕出，碧排方胯背腰来。旁收拍拍金铃摆，却踏声声锦袎摧。看著遍头香袖褶，粉屏香（一作兰）帕又重隈（一作偎）。

2、《周员外席上观柘枝（一作周员外出双舞柘枝妓）》

画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。鸾影乍回头并（一作对）举，凤声初歇翅齐张。 一时欻腕（一作折）招残拍，斜敛轻身拜玉郎。

3、《观杨瑗柘枝》

促叠蛮鼍引柘枝，卷帘虚帽带交垂。紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时。微动翠蛾抛旧态，缓遮檀口唱新词。看看舞罢轻云起，却赴襄王梦里期。

4、《感王将军柘枝妓殁》

寂寞春风旧柘枝，舞人休唱曲休吹（一作美人休舞曲停吹）。鸳鸯钿带抛何处？孔雀罗衫付阿谁？画鼓不闻招节拍，锦靴空（一作虚）想挫腰肢。今来座上偏惆怅（一作翻如酒），曾是堂前（一作见梨园）教彻时。

5、《李家柘枝》

红（一作细）铅拂脸细腰人，金绣罗衫软著身。长恐舞时残拍尽，却思云雨更无因。

6、《寿州裴中丞出柘枝》

青娥十五柘枝人，玉凤双翘翠帽新。罗带却翻柔紫袖，锦靴前踏没红茵。深情记处常低眼，急拍来时旋折身。愁见曲终如梦觉，又迷烟水汉江滨。

7、《池州周员外出柘枝》

红筵高设画堂开，小妓粧成爲舞催。珠帽着听歌遍匝，锦靴行踏鼓声来。纤纤玉笋罗衫撮，戢戢金星钿带迴。长恐周瑜一私顾，不教闲客望瑶臺。

8、《赠柘枝》

鸳带排方镂绿牙，紫罗衫卷合懽花。当筵舞汗销胸雪，入破凝姿动脸霞。帽侧蹙腰铃数转，亚身招拍腕频斜。须臾曲罢归何处？称道巫山是我家。

9、《赠杭州柘枝》

《梁州》唱罢鼓殷雷，软肯纤娥起暂回。红罨画衫缠腕出，碧排方侉背腰来。傍收拍拍金铃摆，脚踏声声锦靮催。脚着遍头双袖舞，粉屏香拍又重偎。

10、《戊午年感事书怀》

……星明知帝座，琴妙觉商弦。……醉卧扪云局，狂歌上钓舡。……乐音尤在律，星象倏开乾。……夜门归妓乐，部砌拾花钿。……行因竹林寺，出为柘枝筵……

11、《投魏博田司空二十韵》

列座花茵展，鸣鼍锦臂攘。小旗鞍马令，尖帽柘枝娘。扫路麾幢出，开衙斧钺行。旌旗垂玳瑁，黄帕结鸳鸯。

九、舒元舆《赠李翱》

（李翱潭州席上，有舞柘枝者，颜色忧悴，殷尧藩侍御当筵赠诗曰："姑苏太守青娥女，流落长沙舞柘枝。满座绣衣皆不识，可怜红脸双泪垂。"翱诘其事，乃故苏台韦中丞爱姬所生之女也。曰："妾以昆弟夭折，委身乐部，耻辱先人。"言讫涕咽，情不能堪。亚相为之吁叹且曰："吾韦族姻旧。"速命更其舞服，饰以袿襦，延与韩夫人相见。顾其言语清楚，宛有冠盖风仪遂于宾榻中选士而嫁之。元舆闻之，自京驰诗赠翱。）

湘江舞罢忽成悲，便脱蛮靴出绛帷。谁是蔡邕琴酒客，魏公怀旧嫁文姬。

十、关盼盼《献李观察》

湘江舞罢忽成悲，便脱蛮靴出绛帷。谁是蔡邕琴酒客，魏公怀旧嫁文姬。（李观察翱答诗云：姑苏太守青娥女，流落长沙舞柘枝，满座绣衣皆不识，可怜红脸泪交垂。）

十一、许浑《赠萧炼师（并序）》

（炼师，贞元初自梨园选为内妓，善舞柘枝，宫中莫有伦比者，宠锡甚厚。及驾幸奉天，以病不获随辇，遂失所止。洎复宫阙，上颇怀其艺，求之浃日，得于人间。后闻神仙之事，谓长生可致 ， 乞奉黄老，上许之，诏居嵩南洞青观。迨今八十馀矣，雪肤花颜与昔无异。则知龟鹤之壽安得不由所尚哉！因赋是诗题于院壁。）

曾试昭阳曲，瑶斋（一作阶）帝自临。红珠络绣帽，翠钿束罗襟。双阙胡（一作朝）尘起，千门宿露（一作雾）阴。出宫迷国步，回驾轸皇心。桂殿春空晚，椒房夜自深。急宣求故剑，冥契得遗簪。暗记神仙传，潜封女史（一作玉女）箴。壶中知日永，掌上畏年侵。莫比班家扇，宁同卓氏琴。云车辞凤辇，羽帔别鸳衾。网断鱼游藻，笼开（一作闲）鹤戏林。洛烟浮碧汉，嵩月上丹岑。 露（一作雾）草争三秀，风篁共八音。吹笙延鹤舞，敲磬引龙吟。旄节纤腰举，霞杯皓腕斟。还磨照宝镜，犹插辟寒金。东海人情变，南山圣寿沈。朱颜常似渥，绿发已如（一作加）寻。养气齐生死，留形尽古今。更求应不见，鸡犬日駸駸。

十二、章孝标《柘枝》

柘枝初出鼓声招，花钿罗衫耸细腰。移步锦靴空绰约，迎风绣帽动飘飖。亚身踏节鸾形转，背面羞人凤影娇。只恐相公看未足，便随风雨上青霄。

十三、徐凝《宫中曲二首（录一）》

身轻入宠尽恩私，腰细偏能舞柘枝。一日新妆抛旧样，六宫争画黑烟眉。

晚唐

一、杜牧

1、《怀钟陵旧游四首（录一）》

滕阁中春绮席开，柘枝蛮鼓殷晴雷。垂楼万幕青云合，破浪千帆阵马来。未掘双龙牛斗气，高悬一榻栋梁材。连巴控越知何事（一作有），珠翠沉檀处处堆。

2、《台城曲二首（录一）》

王颁兵势急，鼓下坐蛮奴。

3、《中丞业深韬略志在功名再奉长句一篇兼有咨劝》

樯似邓林江拍天，越香巴锦万千千。滕王阁上《柘枝》鼓，徐孺亭西（一作前）铁轴船。八部（一作郡）元侯非不贵，万人师长岂无权。要君（一作知）严重疏欢乐，犹有河湟可下鞭。

二、赵嘏《代人赠杜牧侍御》

高阙如天萦晓梦，华筵似水隔秋期。坐来情态犹无限，更向楼前舞柘枝。

三、李群玉《伤柘枝妓》

曾见双鸾舞镜中，联飞接影对春风。今来独在花筵散（一作上），月满秋天一半空。

四、温庭筠《屈柘枝》

杨柳萦桥绿，玫瑰拂地红。绣衫金騕褭，花髻玉珑璁。

五、薛能《柘枝词三首》

同营三十万，震鼓伐西羌。战血粘秋草，征尘搅夕阳。归来人不识，帝里独戎装。悬军征拓羯，内地隔萧关。日色昆仑上，风声朔漠间。何当千万骑，飒飒贰师还。意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩。

六、卢肇《湖南观双柘枝舞赋》

潇湘二姬，桃花玉姿。献柘枝之妙舞，佐清宴于良时。始其金罍欲陈，象筵宿设。考清音于弦管之部，选丽质于绮罗之列。何彼姝之婉娈，媚戎服之豪侠。司乐以鱼符发咏，侍儿以兰膏荐洁。华灯张，翠被彻。听铜壶之刻漏，瞻银汉之明灭。伫新词以潜习，隐含具而才阅。恐急节之将差，抚柔荑而不绝。及夫阳乌浴彩，寒鸡早晨。登妆台而鸾凤比翼，对宝镜而菡萏争春。袿裳馥以彩翠，玉指皓以嶙峋。互饰铅华，畏浓澹之殊态；共听金管，恐高低之不均。须臾饔正奉羞，司尊举酌。左肴兮右胾，兕觥兮玉爵。朱题以垂虹，素幕翩以腾鹤。罗异果之芬芳，映雕盘之错落。时也群工合奏，弦悲管清。升歌阕，宾礼成。于是乎才垒鼍鼓，啾凤笙。云骈四座，花芬两楹。舞师巧诲于蹈厉，谐优饰辨以纵横。且曰不巾不栉，匪铎匪舌。古也郅支之伎，今也柘枝之名。因清角之繁奏，见韶华之并荣。佳人乃整金蝉，收玉燕。袭舞衫，突舞弁。珠彩荧煌，钤光炫转。外宝带以连玉，中丹裾而叠蒨。则有鞶鉴透迤，琼瑰四垂。靴瑞锦以云匝，袍蹙金而雁欹。将翱将翔，惟鸳惟鸯。稍随缓节，步出东厢。始再拜以离立，俄侧身而相望。思东南之美兮清风甚长，凝情顷刻兮静对铿锵。再抚华裾，巧襞修袂。将匀玉颜，若抗琼弟。怀要妙以盈心，望深思而满背。彼工也以初奏迎，我舞也以次旅呈。乍折旋以赴节，复宛约而含情。突如其来，翼尔而进。每当节而必改，乍惨舒而复振。惊顾兮若严，进退兮若慎。或迎兮如流，即避兮如吝。傍睨兮如慵，俯视兮

如引。风兮弱柳，烟幂兮春松。缥缈兮翔凤，婉转兮游龙。相迩兮如借，相远兮如谢。忽抗足而相跐，复和容而若射。势虽窘于趋走，态终守乎闲暇。飞飙忽旋，鸾鹤联翩。撼帝子之瑶佩，触仙池之玉莲。拥惊波与急雪，卷祥云及瑞烟。词方重陈，鼓亦再歇。俄举袂以容曳，忽吐音而清越。一曲曲兮春恨深，一声声兮边思发。伤心兮陇首秋云，断肠兮戍楼孤月。歌扇兮才敛，鸣鼙兮更催。将腾跃之激电，赴迅疾之惊雷。忽如厌乎挥霍，戢馀势以徘徊。屹而立，若双鸾之窥石镜；专而望，似孤云之驻蓬莱。轻攒翠蛾，稍拂香汗。暂尔安逸，复骋陵乱。抽轧轧于蕙心，耀纤纤之玉腕。踌躇旷望，若恋虞以南驰；俯偻回旋，非为刘而左袒。拾华衽以双举，露轻裾之一半。花灼灼，鼓逢逢。帽莹随蛇，熠熠芝兰之露；裾翻庄蝶，翩翩猎蕙之风。来复来兮飞燕，去复去兮惊鸿。善睐睢盱，偃师之招周伎。轻躯动荡，蔡姬之詟齐公。则有拂菻妖姿，西河别部。自与乎金石丝竹之声，成文乎云韶咸夏之数。然后能使燕赵惭妍，威嫱掩雩。我之服也，非妹喜之牝鸡；我之容也，非木兰之雄兔。既多妙以多能，亦再羞而再顾。鼓绝而曲既终，倏云朝而雨暮。

七、陆龟蒙《吴俞儿舞歌（辞略）》

此后并杂舞歌辞。杂舞者公莫、巴渝、槃舞、鞞舞、铎舞、拂舞、白纻之类是也。始皆出自方俗，后寖陈于殿庭。虽非正乐亦皆前代旧声，太宗贞观中，始造宴乐，其后又分为立坐二部。堂下立奏，谓之立部伎，堂上坐奏，谓之坐部伎。武后、中宗之世，大增造立坐部伎诸舞，随亦寖废。开元中又有凉州、绿腰、苏合香、屈柘枝、团乱旋、回波乐、兰陵王、春莺啭、半社渠、借席、乌夜啼之属，谓之软舞。大祁阿连、剑器、胡旋、胡腾、阿辽、柘枝、黄獐、拂菻、大渭州、达摩支之属，谓之健舞。文宗时教坊又进霓裳羽衣舞女三百人。凡此皆杂舞也。

八、郑谷《牡丹》

画堂帘卷张清宴，含香带雾情无限。春风爱惜未放开，柘枝鼓振红英绽。

九、路德延《小儿诗》

……臂膊肥如瓠，肌肤软胜绵。长头才覆额，分角渐垂肩……合调歌杨柳，齐声踏采莲。走堤行细雨，奔巷趁轻烟……锡镜当胸挂，银珠对耳悬。头依苍鹘裹，袖学柘枝揎……

十、花蕊夫人《宫词百首（一作王建宫词）》

玉箫改调筝移柱（一作移纤指），催换（一作赴）红罗绣舞筵。未戴（一作著）柘枝花帽子，两行宫监在帘前。

十一、和凝

1、《宫词百首》

地衣初展瑞霞融，绣帽金铃舞舜风。吹竹弹丝珠殿响，坠仙双降五云中。
2、《解红歌》
百戏罢，五音清，解红一曲新教成。两个瑶池小仙子，此时夺却柘枝名。

不详（唐）
一、张承福《柘枝舞》
白雪慢回抛旧态，黄莺娇啭唱新词。
二、郑在德《柘枝舞》
三敲画鼓声催急，一朵红莲出水迟。
三、《柘枝词》
（失撰人名。健舞曲有羽调柘枝，软舞曲有商调曲柘枝。此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二莲花中藏，花坼而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也。）
将军奉命即须行，塞外领彊兵。闻道烽烟动，腰间宝劒（同“剑”）匣中鸣。

宋
一、刘兼《宴游池馆》
俭莲发脸当筹著，绪柳生腰按柘枝。
二、魏野《陪乔职方泛舟之三门谒禹祠》
城里闲棠树，船中舞柘枝。
三、梅尧臣《和永叔柘枝歌》
渔阳三叠音隆隆，红蕖乱坼当秋风。披香拥雾出妖嫮，妩眉壮发翩惊鸿。锵锵杂佩离芳渚，珠帽红靴振金缕。相迎垂手势如倾，障袂倚歌词欲吐。最怜应节乍低昂，便转疾徐皆可睹。飘扬初认雪回风，踯躅还看茧萦绪。小小宁闻怨曲长，盈盈自解依俦侣。艺奇体妙按者谁，金貂大尹宴清池。绮茵绣幄粲辉映，玳簪珠履何委蛇。是时郊原新退暑，天清气爽过林墅。淮王载酒昔尝闻，谢公携妓那能数。始知事简乐民和，不厌来观柘枝舞。
四、黄庭坚《浪淘沙（荔枝)》
忆昔谪巴蛮。荔子亲攀。冰肌照映柘枝冠。日擘轻红三百颗，一味甘寒。
重入鬼门关。也似人间。一双和叶插云鬟。赖得清湘燕玉面，同倚阑干。
五、秦观《灼灼》
锦城春暖花欲飞，灼灼当庭舞柘枝。
六、刘次庄《尘土黄 笺》

春台女儿似红玉，曾奉当筵柘枝曲。
七、释怀深《颂古三十首》
佳人十八正娇痴，一曲堂前舞柘枝。
八、朱敦儒《南歌子》
住近沈香浦，门前蕙草春。鸳鸯飞下柘枝新。弄青梅初著、翠罗裙。
怕唤拈歌扇，嫌催上舞茵。几时微步不生尘。来作维摩方丈、散花人。
九、胡寅《留别王元治师中谭纯益三首》其二
少留画鹢咽桃叶，捲尽红螺看柘枝。
十、史浩
《鄮峰真隐漫录》
五人对厅一直立竹竿子勾念：伏以瑞日重光，清风应候。金石丝竹，闲六律以皆调；傑佅兜离，贺四夷之率伏。请翻妙舞，采奉多欢。鼓吹连催，柘枝入队。念了，复行吹引子半段入场，连吹柘枝令，分作五方舞。舞了，竹竿子又念：适见金铃错落，锦帽蹁跹。芳年玉貌之英童，翠袂红绡之丽服。雅擅西戎之舞，似非中国之人。宜到阶前，分明祗对。
念了，花心出，念：但儿等名参乐府，幼习舞容。当芳宴以宏开，属雅音而合奏。敢呈末技，用赞清歌，未敢自专，伏候处分。
念了，竹竿子问，念：既有清歌妙舞，何不献呈？
花心答，念：旧乐何在？
竹竿问，念：一部俨然。
花心答，念：再韵前来。
念了，后行吹三台一遍，五人舞拜，起舞，后行再吹射雕遍连歌头。舞了，众唱歌头：
□人奉圣□□朝□□□□主□□□□□□留伊。得荷云戏、幸遇文明、尧阶上、太平时。□□□□何不罢岁□征舞柘枝。
唱了，后行吹朵肩遍。吹了，又吹扑胡蝶遍，又吹画眉遍。舞转，谢酒了，众唱柘枝令：
我是柘枝娇女。□□多风措。□□□□住。深□妙学得柘枝舞。□□头戴凤冠□□□纤腰束素。□□遍体锦衣装，来献呈歌舞。
又唱：
回头却望尘寰去。喧画堂箫鼓。整云鬟、摇曳青绡，爱一曲柘枝舞。好趁华封盛祝笑，共指南山烟雾。蟠桃仙酒醉升平，望凤楼归路。
唱了，后行吹柘枝令，众舞了，竹竿子念遣队：

雅音震作，既呈仪凤之吟；妙舞回翔，巧着飞鸾之态。已洽欢娱绮席，暂
归缥缈仙都。再拜阶前，相将好出。
念了，后行吹柘枝令出队。
十一、柴望《桂枝香》
今宵月色。叹暗水流花，年事非昨。潇洒江南似画，舞枫飘柞。谁家又唱江南曲，一番听、一番离索。孤鸿飞去，残霞落尽，怨深难托。
又肠断、丁香画雀。记牡丹时候，归燕帘幕。梦里襄王，想念王孙飘泊。如今雪上萧萧鬓，更相思、连夜花发。柘枝犹在，春风那似，旧时宋玉。
十二、王义山
《乐语》
◎寿崇节致语隆兴府
万年介寿，星辰拱文母之尊；四海蒙恩，雨露宠周臣之宴。颂声交作，协气横流。与天同心，为民立命。以圣子承承继继，九州番臣；奉太后怡怡愉愉，亿载永久。宝册加徽称于汉典，彩衣绚瑞色于舜庭。捧金炉香，胥庆寿崇之旦；□玉卮酒，永延长乐之春。躬禀聪明，性纯爱敬。晋福介王母，三千年之桃晕新红；华封祝圣人，八九叶之蓂开并绿。耳凤韶之雅奏，身鱼藻之深仁。臣等幸囿明时，忻逢盛事。遥瞻禁卫，谪播衢谣：东极承颜肃紫宸。恩酉农湛露宴群臣。香传禁柳鸣球瑟，影颤宫花蔼缙绅。璀璨神光三殿晓，怡愉和气万年春。明朝又纪流虹瑞，更效封人祝圣人。
◎对厅致语
怡愉奉太后，称觞盛长乐之仪；普率皆王臣，会□接镐京之饮。欢浮鱼藻，光射斗牛。恭惟特进大观文大丞相国公四海儒宗，两朝元老。巨川舟楫，旱岁霖雨；不有其功，清时钟鼓，胜事园林，自乐以道。暂游洛社，更筑沙堤。宫使端明相公吟遍玉堂，来寻绿野。听星辰履，久联紫殿之清；依日月光，已觉黄扉之近。宫使阁学尚书为国喉舌，同姓腹心。寄兴西山，虽喜林泉萧散；召还北阙，要推社稷经纶。观使提刑户部曾策驹马因，肯盟鸥鹭。入直天上，尚记青藜；趣起山中，便持紫橐。提刑诏使提刑部洒人寒露，厉古清风。衡岳云开，会见郎官列宿；甘泉地近，即依天子九重。观使提刑判府监丞玉节犹香，幅巾自适。胸中宇宙，素存开济之心；足下风云，直峻清华之武。观使判府刑部老成器局，光霁襟怀。赞白云之司，早培朝望；翔紫霄之表，简在帝心。众位判府郎卿金石春鸣，琳琅映照。吟万柳阴中之句，香入诏芝；接五花影里之班，望高玉笋。及梓里满前之材俊，皆兰台向上之镃基。我知府、运使、华文、国史、秘监、侍郎，渠观联辉，节麾叠组。不知昼锦为邦家之光、E3CC 里之荣；但喜阳春在天庭之间、湖山之外。嘉与十一郡黎献之众，载歌万亿载慈祥之诗。寿崇方庆于坤闱，既醉共分于天禄。合星垣之宾佐，偕月乘之儒

流。蓉府材能，柳营韬略。客坐联杏坛之秀，男邦蔼花县之英。笾豆肆陈，笙簧迭奏。福介于王母，幸永瞻慈极之尊；河清生圣人，更同效华对之祝。□等敷陈俚词，扬厉休期。
八叶蓂香夏气清。坤闱有庆佛同生。枫宸称寿云霄迥，苹野沾恩雨露深。祚永万年齐晋福，孝濡九有乐升平。电枢又报祥光绕，虎拜扬休天子明。
◎唱
金阙深深，正夏日初长禁柳青。祥烟纷簇，红云一朵，飞度彤庭。千妃随步处，觉薰风、微拂觚棱。天颜喜，向东朝长乐，献九霞觥。
分明。西昆王母，来从光碧驾飞軿。为言今日，金仙新浴，共庆长生。捧桃上寿，天一笑、赐宴蓬瀛。沸欢声。道明朝前殿，又祝椿龄。
◎勾问队心
妾闻舜殿重华，薰风初奏；唐宫兴庆，寿日新逢。远方称赞效微诚，女队蹁跹呈妙舞。腰翻翠柳，步趁金莲。岂无皓齿之歌，可表丹心之祝。相携纤手，共蹑华裀。
◎唱柘枝令
西山元是神仙境，瑞气郁森森。彩鸾飞下五云深。急管递繁音。
碧鬓□斜花欲颤，轻盈莲步移金。柴檀催拍莫沈吟。传入柘枝心。
◎花心唱
慈元宫殿五云开。寿献九霞杯。步随王母共徘徊。仙子下瑶台。
红袖引翻鸾镜媚，婆娑雪□风回。繁弦脆管莫相催。齐唱柘枝来。
◎四角唱
风吹仙袂飘飘举，底事下蓬莱。东朝遥祝万年杯。玉液泻金罍。
天上蟠桃又熟，晕酡颜、红染芳腮。年年摘取献天阶。齐舞柘枝来。
◎遣队
铜壶漏转，屡惊花影之移；桂棹风轻，已觉蓬莱之近。覆裀已蹙，雪鼓重催。歌舞既周，好去好去。
◎勾队
瞻寿星于南极，瑞启东朝；移仙驭于西山，望倾北阙。式歌且舞，共祝无疆。
◎吴仙诗
一曲清歌艳彩鸾。金炉香拥气如兰。西山高与南山接，剩有当时却老丹。
◎唱
千年紫极锁烟萝。艳质含羞敛翠蛾。远睇慈元称寿处，不妨连臂，大家重与，楚舞更吴歌。
◎谌仙诗
冉冉飞霜缀绮裳。遥知谌母下丹阳。黄金炼就三山药，来采蒲花献寿觞。

◎唱
秘传玉诀自灵修。家在仙山最上头。理会有仙茅香馥郁，年年今日，薰风时候，掇取献龙楼。
◎鹤山诗
饮马池边号浴仙。仙姿化鹤古今传。金经尤有延年诀，未数庄椿寿八千。
◎唱
自在云间白鹤飞。晴川浴罢不胜衣。旋裁五色冰蚕锦，千花覆处，三呼声里，惹得御香归。
◎龙仙诗
楚尾吴头风乍薰。沧波深拥小龙君。愿朝帝母龙楼晚，来曳霞裾驾五云。
◎唱
闲云潭影日悠悠。暮倚朱帘更少留。龙寿本齐箕与翼，□从今日，一年一度，东极庆千秋。
◎柏仙诗
古柏林间小剑仙。云鬟低绾 ED51 轻蝉。愿持天上长生箓，来祝东朝亿万年。
◎唱
新吴曾遇许旌阳。宝气横空一剑长。愿祝慈闱长不老，天长地久，有如此柏，万古镇苍苍。
◎遣队
花朝日转，睹妙舞之初停；莲步云生，学飞仙之难驻。遥瞻翠阆，已启金扃。待拟重来，不妨好去。
◎王母祝语
长乐宫中，永壶天之日月；蓬莱岛上，曳洞府之烟霞。不辞弱水之遥，来祝南山之寿。恭惟体坤至静，与佛同生。德比周任，知文王之所以圣；尊为太后，喜唐帝之孝于亲。和蔼一堂，庆流万宇。昆圃五城宅，幸居至治之朝；云 EB30 九霞觞，因献长生之箓。恭惟丕丞慈训，克绍洪休。八九叶蓂开，接虹流于华渚；三千年桃熟，侑宴饮于瑶池。薰风迭奏于虞弦，湛露载沾于周泽。臣□喜游化国，适际昌辰。密依天阙之光，好诵仙家之句。
壶峤天低乐圣时。南薰初试度兰池。影飞霞佩朝金殿，曲奏云和献玉卮。稽首万年尧历永，承颜五色舜衣垂。仙家更有蟠桃在，明日重来谒帝墀。
◎唱
龙楼日永，鹤禁风薰，拂晓寿星光现。无限霞裾，欣传帝母，与佛同生华旦。佳气慈闱，看龙颜欢动，玉卮亲劝。捧祝殷勤，对萱草青松，菖蒲翠软。奇香喷，阶前芍药，频繁红深紫浅。

遥望千官鹭序，晓仗初齐，趋觐慈元宫殿。更喜明朝，虹流佳节，同听嵩山呼万。湛露重重，燕庆两宫，盛事如今亲见。齐祝愿、西昆凝碧，南山增绿，与天齐算。身长好，年年拜舞宫花颤。

◎勾队

万岁山前，三呼祝寿；千花海里，一□□□。从来无日不春，况是薰风初夏。蔷薇□□，芍药翻阶。葵欲向阳，榴将喷火。正好共寻奇卉，来献芳筵。对仙李之盘根，今朝一转；庆蟠桃之结实，明日重来。上侑清欢，千花入队。

◎万年枝诗

百子池边景最奇。无人识是万年枝。细花密叶青青子，常得披香雨露滋。东风向晚薰风早。禁路飞花沾寿草。年年圣主寿慈闱，先献此花名字好。

◎唱

先献此花名字好。密叶长青，翠羽摇仙葆。紫禁风薰惊夏到。花飞细□香堪扫。拂晓宫娃争报道。无限琼妃，缥缈来蓬岛。来向慈闱勤颂祷。万年枝□同难老。

◎长春花诗

东风不与世情同。多付春光向此中。叶里尽藏云外绿，枝头剩带日边红。百花能占春多少。何似春颜长自好。清和时候卷红绡，端的长春春不老。

◎唱

端的长春春不老。玉颊微红，酒晕精神好。多谢天工相懊恼。花间不问春迟早。风外新篁摇翠葆。长乐宫边，绿荫笼驰道。此际称觞非草草。绛仙亲下蓬莱岛。

◎菖蒲花诗

昔年有母见花轮。富贵长年不记春。今报紫茸依碧节，献来慈极寿庄椿。汉家天子嵩山路。又见蒲仙相与语。而今帝母两怡愉，莫忘九疑山上侣。

◎唱

莫忘九疑山上侣。住在山中，白石清泉处。好与长年沾雨露。灵根下遣蟠虬护。青青九节长如许。早晚成花，教见薰风度。十二节添须记取。千年一节从头数。

◎萱草花诗

当年子建可诗章。绿叶丹花有晔光。为道宜男仍永世，福齐太姒炽而昌。犹记夏侯曾与赋。灼灼朱华人嘉句。紫微右极是慈闱，岁岁丹霞天近处。

◎唱

岁岁丹霞天近处。借问殷勤，何以逢兰杜。碧砌玉阑春不去。清香长逐薰风度。况是恩光新雨露。绿叶青青，葱翠长如许。端的萱花仙伴侣。年年今日阶前舞。

◎石榴花诗

待阙南风欲上场。阴阴稚绿绕丹墙。石榴已著乾红蕾，无尽春光尽更强。不因博望来西域。安得名花出安石。朝元阁上旧风光，犹是太真亲手植。

◎唱

犹是太真亲手植。猩染鲜葩，岁岁如曾拭。绛节青旌光耀日。分明是个神仙匹。
引领金扉红的的。下有仙妃，纤手轻轻摘。为道朱颜常似得。今朝摘取呈慈极。

◎栀子花诗

当年曾记晋华林。望气红黄栀子深。有敕诸官勤守护，花开如玉子如金。此花端的名薝卜。千佛林中清更洁。从知帝母佛同生，移向慈元供寿佛。

◎唱

移向慈元供寿佛。压倒群花，端的成清绝。青萼玉包全未拆。薰风微处留香雪。
未拆香包香已冽。沈水龙涎，不用金炉爇。花露轻轻和玉屑。金仙付与长生诀。

◎蔷薇花诗

碎翦红绡间绿丛。风流疑在列仙宫。朝真更欲薰香去，争掷霓衣上宝笼。忽惊锦浪洗春色。又似宫娃逞妆饰。会当一遣移花根，还比蒲桃天上植。

◎唱

还比蒲桃天上植。稚柳阴中，蜀锦开如织。万岁藤边娇五色。宜春馆里香寻觅。
七十二行鲜的的。岁岁如今，早趁薰风摘。金掌露浓堪爱惜。龙涎华润凝光碧。

◎芍药花诗

倚竹佳人翠袖长。阿姨天上舞霓裳。娇红凝脸西施醉，青玉阑干说叠香。晚春早夏扬州路。浓妆初试鹅红妒。何如御掖垣中，日日传宣金掌露。

◎唱

日日传宣金掌露。当殿芳菲，似约春长驻。微紫深红浑谩与。淡妆偏趁泥金缕。
拂早薰风花里度。吹送香尘，东殿称觞处。歌罢花仙归洞府。采鸾驾雾来南浦。

◎宫柳花诗

御墙侧畔绿垂垂。接夏连春花点衣。好似雪茵胡旋舞，楼台帘幕燕初飞。薰风日永龙墀晓。宫妃簇仗呈千巧。就中妙舞最工奇，戏衮玉球添一笑。

◎唱

戏衮玉球添一笑。笑道轻狂，似恁人间少。偏倚龙池依凤沼。随风得得低回绕。
掠面点衣夸百巧。似雪飞花，点束梁园好。惹住金虬香篆袅。上林不放春光老。

◎蟠桃花诗

蕊珠仙子驾红云。来说瑶池□□春。道是当年和露种，三千花实又从新。红云元透西昆路。青鸟衔枝花□□。薰风初动子成初，消息一年传一度。

◎唱

消息一年传一度。万岁枝香，总是留春处。曾倚东风娇不语。玉阶霞袂飘飘举。
蓬莱清浅红云路。结子新成，要荐金盘去。一实三千须记取。东朝宴罢回青羽。

◎众唱

十样仙葩天也爱。留住春光，一一娇相赛。万里莺花开世界。园林点检随时采。
□□□眉仙体态。天与司花，舞彻歌还再。献与千官头上戴。年年万岁声中拜。
十三、朱汝贤《题秩巴寨》
慢曲出入和柘枝，四部中分声递随。
十四、赵文《塞翁吟》
坐对梅花笑，还记初度年时。名利事，总成非。漫老矣何为。吴山夜月闽山雾，回首鬓影如丝。懒更问，斗牛箕。强凭醉成诗。
闲思。嗟飘泊，浮云飞絮，曾跌荡、春风柘枝。便万里、金台筑就，已长分采药庞公，誓墓义之。百年正尔，一笑尊前，儿女牵衣。
十五、汪元量
1、《淮安水驿》
汉儿快意歌荷叶，越女含愁舞柘枝。
2、《竹枝歌十首》其一
柘枝舞罢竹枝歌，风烛须臾奈尔何。

攻读学位期间取得的学术成果

一、著作

2019年11月参与《中央芭蕾舞团六十周年纪念文集》的撰写工作，出任编辑一职，编辑文字达数万字。

二、论文

1、2019年7月，发表《以微传神——舞剧<花木兰>小议》（独著）于《舞蹈》（北大核心期刊）；

2、2019年2月，发表《相聚于冬日暖阳下的舞蹈舞台美术设计课堂》（独著）于《中国艺术报》；

3、2018年2月，发表《30后与90后关于舞蹈评论的对话——采访资深舞蹈理论家隆荫培先生》（独著）于《舞蹈研究》；

4、2019年10月，发表《历史题材的当代转换——评芭蕾舞剧<闪闪的红星>》（独著）于《北京文史》；

5、2019年9月，发表《由舞及美——信步于<美学散步>》（独著）于《青年生活》；

6、2019年9月，发表《东方魂——游于<三更雨•愿>》（独著）于《新玉文艺》；

7、2018年10月，发表《泱泱华夏，点“非遗”星星之火》（独著）于《西部论丛》；

8、2018年10月，发表《从舞剧的“干”“枝”“叶”谈舞剧为何道阻且长》（独著）于《大观》。

三、科研成果

1、国家课题：“丝绸之路中外艺术交流图志”的子课题“丝绸之路中外艺术交流图志（之三）乐舞艺术卷”，本人从事其中一节的文字撰写工作；

2、中国文学艺术基金会资助项目：“一同走过——新中国舞蹈艺术70年”展览，本人负责展品统筹；

3、中国文学艺术基金会、中国文学艺术发展专项基金资助项目：“荷花•廿”——庆祝改革开放40周年暨中国舞蹈“荷花奖”20周年展览，本人负责资料整合。

致谢

时光荏苒，白驹过隙，三年的硕士生涯就在不知不觉中悄然而逝。仿若昨天还在与父母讨论着如何开启研究生的生活一般，匆匆之间，却已是站在了毕业的门槛上，回忆着往昔，那份奋斗与辛劳已成为了丝丝的记忆，那份甜美与欢笑也已尘埃落定。几年来，感谢陪我一起度过校园美好时光的每一位尊敬的老师和亲爱的同学，正是在你们的指导与帮助下，我才能解决疑惑、克服困难，直到学业的顺利完成。

首先我最最感谢的是我的导师茅慧老师，对我生活和学业上无微不至的关心与帮助。我永远不会忘记大三第一次亲临中国艺术研究院专程听茅慧老师讲授的《中国古代舞蹈史专题研究》一课时，让我当即下定决心一定要成为老师师门中一员，更会永远记得三年来与茅慧老师相处时对我的关怀、耐心与教诲，我深知自己在做学术方面尚还不能做到游刃有余。但是，我想说，茅老师，您是我遇见的最好的导师，我非常的幸运与自豪能够成为您的学生！谢谢您！

我要感谢中国艺术研究院育我成人，还要感谢舞蹈研究所的欧建平、江东、王宁宁、马盛德、刘春、胡晶莹、段妃、刘晓真、卿青，感谢前来舞蹈研究所授课的罗斌、许锐、朴永光、刘建、陈爱莲、武巍峰、朱晗、刘芳等诸位老师，另要感谢李心峰、孙伟科等中国艺术研究院其他所的诸位老师，匆匆走过的三年求学之路，却赋予了我终生受益无穷之道。

我要感谢我的父母，求学三年来默默地奉献着最温暖的支持与动力；另要感谢我的孙茜师姐，提供给我在中国舞蹈家协会实习的机会，让我能够弥补自身社会实践的短板；并要感谢我的室友安艺、师弟何洋洋、师妹盛子珍以及 2017 级舞蹈学的全体硕士研究生，感谢你们对我在北京生活的照顾与帮助，愿友谊长存。

最后，我要感谢自己。感谢你矢志不渝对舞蹈的热爱与坚持，感谢你当初对考研这件事所做的斩钉截铁的决定，感谢你在本科郁郁寡欢时却仍不服输的毅力，感谢你三年硕士生涯时刻严格要求自己的坚韧。

感谢遇见！

2020 年 5 月 2 日，记于 26 岁生日的清晨